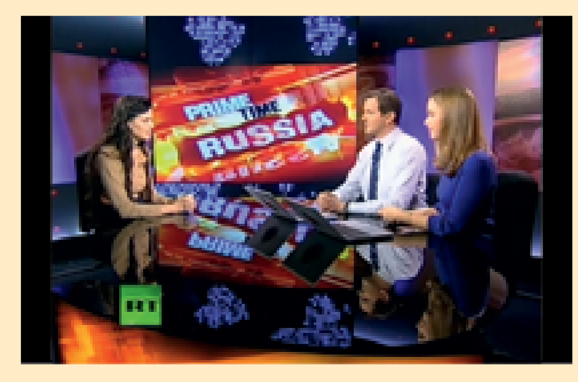










TARYN SIMON

VUES ARRIÈRE, NÉBULEUSE STELLAIRE ET LE BUREAU DE LA PROPAGANDE EXTÉRIEURE

REAR VIEWS, A STAR-FORMING NEBULA, AND THE OFFICE OF FOREIGN PROPAGANDA

24/02 – 17/05/2015

JEU DE PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

ACTIVITÉS ÉDUCATIVES
FÉVRIER-MAI 2015

ACTIVITÉS SCOLAIRES

visites préparées pour les enseignants
Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail pour les élèves et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion, est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

visite préparée des expositions « Florence Henri » et « Taryn Simon »
mardi 10 mars 2015, 18 h 30
ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

visites-conférences pour les classes
Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires de s'approprier les œuvres, d'être en position active et documentée devant les images.
tarif : 80 €
réservation obligatoire : 01 47 03 12 41
ou serviceeducatif@jeudepaume.org

parcours croisés
En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles

Avec le Centre Pompidou, Paris 4e
En résonance avec les pratiques de l'image, le Centre Pompidou propose des visites dans les collections d'art moderne et contemporain. Au travers de parcours thématiques, spécialement conçus pour accompagner l'enseignement de l'histoire des arts ou d'autres élaborés en regard des expositions présentées au Jeu de Paume, la richesse et la diversité des collections permettent de contextualiser ou de prolonger la découverte des œuvres.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Centre Pompidou : 70 € / inscription auprès du Jeu de Paume

Avec la Bibliothèque nationale de France (BnF)
Le site gallica.bnf.fr met à disposition près de trois millions de documents libres de droit, qui reflètent la richesse des collections de la BnF (livres, cartes, revues, manuscrits, estampes, photographies, partitions, enregistrements sonores…). En regard de l'exposition « Taryn Simon » et de son exploration d'archives, la BnF propose une visite de l'exposition « François Ier, l'image d'un roi » (printemps 2015), qui questionne les représentations de cette figure du pouvoir, suivie d'une investigation dans la base de données Gallica.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Bibliothèque nationale de France : 80 € /
inscription : sophie.pascal@bnf.fr

parcours spécifiques
Des parcours spécifiques associant plusieurs parcours croisés peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissances et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Ces parcours sont structurés par les équipes éducatives et les institutions scientifiques et culturelles, tant en articulant le contenu de leurs activités qu'en ajustant leurs méthodes de travail.
renseignements : 01 47 03 04 95
ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITÉS JEUNES PUBLICS
HORS TEMPS SCOLAIRE

les rendez-vous en famille
Un parcours en images pour les enfants (7-11 ans) et leurs parents
le samedi (sauf dernier du mois), 15 h 30
gratuit sur présentation du billet d'entrée
et pour les moins de 12 ans (inclus)
réservation : 01 47 03 12 41
ou rendezvousenfamille@jeudepaume.org

les enfants d'abord !
Visites-ateliers pour les 7-11 ans, en lien avec l'exposition « Florence Henri » et autour du thème « Expérimentations photographiques et autoportraits »
samedis 28 févier, 28 mars et 25 avril 2015, 15 h 30
gratuit sur inscription : 01 47 02 04 95
ou lesenfantsdabord@jeudepaume.org

12-15ans.jdp
« Investigation et création », stage d'expérimentation et de pratique pour les 12-15 ans pendant deux demi-journées consécutives, en lien avec les expositions « Taryn Simon » et « Florence Henri »
mardi 21 et mercredi 22 avril 2015, 14 h 30-17 h 30
gratuit sur présentation du billet d'entrée (tarif réduit)
inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /
12-15ans.jdp@jeudepaume.org

Programme complet des activités à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2014-2015 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

Programme 2015-2016 disponible à partir de fin mars

DOSSIER DOCUMENTAIRE,
MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :
Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Pistes de travail comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

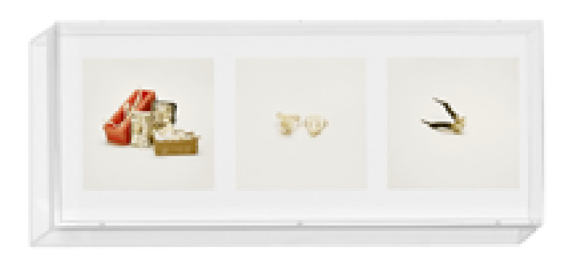
conférenciers et formateurs
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org
Benjamin Bardinet
01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Cédric Montel, académie de Créteil
cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE













Cadavres d'animaux (interdits), membres d'animaux (interdits), squelettes d'animaux (interdits), animaux empaillés (interdits), papillons (interdits), escargots (interdits)

Contraband, 2010
[*Contrebande*]

15 tirages jet d'encre dans 6 boîtes en plexiglas :
23,5 × 57,8 × 6,4 cm [# 1, 3, 4] ; 23,5 × 76,2 × 6,4 cm [# 2] ; 23,5 × 21 × 6,4 cm [# 5, 6]

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION ET DES ŒUVRES

L'œuvre de Taryn Simon (née en 1975 à New York) est le résultat d'un processus de recherche et d'investigation rigoureux, centré sur la structure et le poids du secret, ainsi que sur la précarité des mécanismes de survie. Mêlant photographie, texte et graphisme, ses projets conceptuels traitent de la production et de la circulation de la pensée comme des politiques de représentation.
Sont ici présentés des extraits de ses principaux travaux, dont *The Innocents* (2002), *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), *Contraband* (2010), *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII* (2011), *Cutaways* (2012) et *The Picture Collection* (2013).
Les images et les textes de Taryn Simon révèlent l'espace invisible entre le langage et le monde visuel – un espace où se construisent des vérités et des fantasmes multiples, où le décalage et la désorientation sont constamment à l'œuvre. En attirant l'attention sur la relation complexe entre texte et image, elle met en lumière des habitudes de déduction et de jugement tout en dévoilant la dimension fictionnelle des faits. À l'heure où le fonctionnement des institutions civiles et la circulation de l'information sont de plus en plus liés aux images, les interprétations autour de notions telles que le droit d'accès, la connaissance, la compréhension et la vérité se multiplient. Forte de ce constat, Taryn Simon pointe dans son travail les erreurs d'interprétations auxquelles invite la photographie.
Elle convoque souvent la forme de l'archive pour appliquer une illusion d'ordre structuré sur la nature chaotique et indéterminée de ses sujets. Sa collection d'images et de données débouche sur les questions abstraites qui hantent nos nuits : que faisons-nous ici ? La vie a-t-elle un but ? Qui la dirige ? En même temps, Taryn Simon reconnaît que les archives existent parce que ce contenu insaisissable, qui ne s'exprime pas forcément par des mots, s'énonce dans les intervalles existant entre les informations recueillies.
Un futur improbable se tapit au fond des récits qu'explore Taryn Simon. Dans son travail, l'histoire – ses modes de classification, ses contenus – semble être le support d'une projection.

THE INNOCENTS

Plus ancienne série de Taryn Simon, *The Innocents* (*Les Innocents*, 2002) documente plusieurs cas de condamnation illégitime aux États-Unis et pose la question de la crédibilité de la photographie en tant que témoin et arbitre de justice. Taryn Simon y met en évidence la faculté de cette technique à brouiller la frontière entre vérité et fiction, une ambiguïté qui peut avoir des conséquences graves, et parfois même fatales.
J'ai parcouru les États-Unis pour photographier et questionner des hommes et des femmes punis pour des crimes qu'ils n'avaient pas commis. Dans leur cas, la photographie a fourni au pouvoir judiciaire un instrument de transformation qui a fait de citoyens innocents des criminels ; elle a permis aux policiers de recueillir des témoignages qui, basés sur la mémoire visuelle, incriminaient les mauvaises personnes, et a aidé les procureurs à obtenir les condamnations. Le système n'avait pas su reconnaître les limites d'un processus dépendant de l'image.
The Innocents s'accompagne d'une vidéo du même nom qui, montrée dans l'auditorium du Jeu de Paume, présente les entretiens de l'artiste avec les sujets qu'elle a photographiés et dans lesquels ces derniers décrivent les circonstances de leur arrestation, le processus de l'identification erronée et l'impact de leur condamnation illégitime.

AN AMERICAN INDEX OF THE HIDDEN AND UNFAMILIAR

Dans *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (*Un index américain du caché et du méconnu*, 2007), Taryn Simon établit l'inventaire de ce qui demeure caché et soustrait au regard à l'intérieur des frontières des États-Unis. Elle se livre à l'examen d'une culture au moyen d'exemples tirés des domaines de la science, de l'organisation étatique, de la médecine, du divertissement, de la nature, de la sécurité et de la religion. Pour reprendre ses termes, ce travail « découvre le fossé entre les individus auxquels l'accès au savoir est accordé et le reste de la population ». Éléments constitutifs aussi bien des fondations, de la mythologie que du fonctionnement quotidien de l'Amérique, les objets, les lieux et les espaces répertoriés par l'artiste demeurent néanmoins inaccessibles, ou inconnus.
Parmi ses sujets se trouvent une édition en braille de *Playboy*, un corps humain en putréfaction dans un centre de recherche d'anthropologie légale de l'Université du Tennessee, des œuvres d'expressionnisme abstrait conservées à la CIA, un tigre blanc né d'un élevage sélectif en captivité, une unité de cryoconservation conservant le corps de l'épouse du pionnier de la cryogénisation et des câbles sous-marins de télécommunications arrivant sur le sol américain.
La vidéo *Exploding Warhead* est également exposée dans le cadre de *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*. Réalisée sur un film 72 mm fourni par le gouvernement américain, elle montre en silence le test d'une bombe à fragmentation non guidée Mk-84, réalisé au Centre d'armement de la base aérienne d'Eglin en Floride. Construite près de la forêt nationale Choctawhatchee lors de la Seconde Guerre mondiale, cette base sert au développement et à l'expérimentation de toutes les armes aéroportées conçues aux États-Unis.

CONTRABAND

Contraband (*Contrebande*, 2010) dresse l'inventaire des articles saisis par les douaniers américains à l'aéroport international John F. Kennedy de New York. Du 16 au 20 novembre 2009, Taryn Simon est restée sur place pour photographier en continu 1 075 objets interdits d'entrée aux États-Unis, à propos desquels elle a également rassemblé des informations. Les images qui résultent de cette démarche constituent une archive des perceptions du danger et des désirs à l'échelle mondiale.

Je considère Contraband *comme une performance. J'ai travaillé sans dormir durant cinq jours. Je faisais une sieste, entre le dernier vol et le premier vol du matin, sur un matelas gonflable que je partageais avec mes assistants dans la salle des saisies. Il y avait des contrefaçons de sacs Vuitton, de lunettes de soleil Chanel, de pilules de Viagra et d'Ambien – tout le monde poursuit les mêmes fantasmes, recherche les mêmes évasions. J'avais imaginé collecter des photographies d'armes, d'héroïne, d'animaux… et c'est bien ce que j'ai eu. Mais les douaniers sont avant tout focalisés sur la protection de l'image des marques. Ils font face à un flux ininterrompu de copies. J'ai réalisé une copie de copie. Ces marchandises étaient interdites aux États-Unis, mais la photographie gardait son droit d'accès. J'ai ensuite intégré la photographie dans une autre économie, celle de l'art.*

A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS I–XVIII

A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII (*Un homme vivant déclaré mort et autres chapitres I–XVIII*, 2011) est le résultat de quatre années de recherche (2008-2011) durant lesquelles Taryn Simon a voyagé à travers le monde pour recueillir des histoires associées à différentes lignées. Dans chacun des dix-huit « chapitres » qui composent l'œuvre, des forces extérieures, liées à des questions de territoire, de pouvoir, de circonstances ou de religion, se heurtent à celles, intérieures, des héritages physiques et psychologiques.

Dans A Living Man Declared Dead, *je me suis efforcée d'articuler certains systèmes, modèles et codes à travers la forme et le récit. J'étudiais alors les questions auxquelles il est pourtant impossible de répondre quant aux rapports entre le hasard, les liens du sang et d'autres facteurs de la destinée. Les échecs et les formes de rejet qui ont ponctué ce processus ont fini par constituer une partie importante de ce travail. Il y a plusieurs « portraits vides » qui représentent des membres vivants d'une lignée, qui ne pouvaient cependant être photographiés pour diverses raisons, notamment la dengue, la prison, le service militaire et les restrictions culturelles d'ordre sexuel. Mais certains ont tout simplement refusé parce qu'ils ne voulaient pas faire partie du récit. Les vides constituent un signe d'absence et de présence. Les récits fonctionnent comme des épisodes archétypaux qui proviendraient du passé, ont lieu aujourd'hui et se répéteront à l'avenir. Je pensais à la notion d'évolution et je me demandais si nous déroulions effectivement un récit, ou si nous n'étions pas plutôt comme un disque rayé – des fantômes du passé et de l'avenir.*

CUTAWAYS

À la fin d'une interview vidéo réalisée à Moscou pour l'émission « Prime Time Russia », il a été demandé à Taryn Simon de rester assise en silence et de fixer les présentateurs pendant quelques minutes. On lui expliqua que c'était une pratique habituelle et que les images seraient utilisées au moment du montage pour les plans de coupe, que présente *Cutaways* (*Plans de coupe*, 2012). Cette vidéo empreinte d'absurdité témoigne d'un épisode kafkaïen et signale les manipulations invisibles à l'origine des présentations, factuelles en apparence, de l'information.

THE PICTURE COLLECTION

Taryn Simon explore les capacités et les lacunes de la taxonomie dans *The Picture Collection* (*La Collection d'images*, 2013), ensemble de quarante-six œuvres représentant les dossiers des archives iconographiques de la Bibliothèque publique de New York. Parmi le 1,2 million de tirages, affiches, cartes postales et autres clichés qui s'y trouve, la plupart ont été découpés dans des publications et organisés selon un système de catalogage complexe de plus de 12 000 rubriques thématiques. Dès le début, en 1915, les images collectées ont été associées à des termes spécifiques. Cette collection, dont se sont abondamment servis écrivains, historiens, artistes, réalisateurs, créateurs de mode et publicitaires, constitue la plus grande bibliothèque de prêt d'images au monde.

Mais *The Picture Collection* fonctionne comme un dispositif de nivellement dans lequel des images encensées et ratifiées par l'histoire se retrouvent aux côtés d'autres qui ne l'ont pas été. Les agencements de photos, coupures de presse et autres associations proposées par Taryn Simon se chevauchent en masquant certaines parties des images et en empêchant le spectateur de les voir en entier. Dans cette œuvre, Taryn Simon questionne les hiérarchies qui permettent de catégoriser les matériaux visuels et culturels. Elle voit dans cette immense archive un précurseur des moteurs de recherche sur Internet et attire l'attention sur les mains invisibles à l'origine de systèmes de collecte apparemment neutres.

The Picture Collection a été élaborée en réponse à la base de données virtuelles *Image Atlas* (2012), créée par Taryn Simon en collaboration avec le programmeur Aaron Swartz. *Image Atlas* (www.imageatlas.org) indexe les premiers résultats trouvés sur des moteurs de recherche locaux à travers le monde pour de mêmes termes et prend ainsi la forme d'une enquête sur les similitudes et les différences culturelles.

Texte du petit journal de l'exposition, 2015.

Pages suivantes sur fond crème :
détails des œuvres présentées dans l'exposition

Les titres et les légendes, systématiquement composés dans la police de caractère Garamond, sont indissociables des images qu'ils accompagnent. Ils font partie intégrante de l'œuvre.

THE INNOCENTS

The Innocents (*Les Innocents*, 2002) documente l'histoire d'individus qui ont été incarcérés pour des crimes violents dont ils n'étaient pas coupables. La question posée ici est celle de la crédibilité de la photographie en tant que témoin et arbitre de justice.

Les erreurs d'identification sont la première cause de condamnation illégitime. Une victime ou un témoin oculaire désigne un suspect à partir des photographies et lors des séances d'identification auxquelles les forces de l'ordre ont recours. Cette procédure repose sur l'hypothèse d'une mémoire visuelle précise. Toutefois, face aux portraits-robots, aux photos d'identité policières, aux polaroïds ou lors des séances d'identification, la mémoire peut varier. Dans les affaires présentées, la photographie a fourni au système judiciaire un instrument de transformation qui a fait de citoyens innocents des criminels. Ces images ont permis aux policiers de recueillir des témoignages incriminants et aux procureurs de parvenir à des condamnations.

Taryn Simon a photographié ces hommes sur des sites qui ont joué un rôle déterminant dans leur condamnation illégitime : le lieu où un témoin les a identifiés, celui de l'arrestation, la scène du crime ou l'emplacement de l'alibi. Pour les sujets, chacun de ces endroits recèle des significations contradictoires. Le lieu de l'arrestation marque le point de départ d'une réalité fondée sur une illusion. Celui du crime est à la fois arbitraire et crucial : cet endroit, où ils ne sont jamais allés, a changé leur vie pour toujours. Dans cette œuvre, Taryn Simon examine la faculté de la photographie à brouiller la frontière entre vérité et fiction – une ambiguïté qui peut avoir des conséquences graves, et, parfois même, fatales.



Charles Irvin Fain

Scène du crime, Snake River, Melba, Idaho
Incarcéré 18 ans à la suite d'une condamnation à mort
pour meurtre, viol et enlèvement

The Innocents, 2002
[*Les Innocents*]

Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm



Larry Youngblood

Emplacement de l'alibi, Tucson, Arizona
Avec Alice Laitner, sa compagne et témoin lors du procès
Incarcéré 8 ans à la suite d'une condamnation à 10,5 années de prison
pour agression sexuelle, enlèvement et abus sexuel sur mineur

The Innocents, 2002
[*Les Innocents*]

Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm

AN AMERICAN INDEX OF THE HIDDEN AND UNFAMILIAR

Dans *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (*Un index américain du caché et du méconnu*, 2007), Taryn Simon établit un inventaire de ce qui demeure caché et soustrait au regard à l'intérieur des États-Unis. Elle se livre à l'examen d'une culture au moyen d'exemples tirés des domaines de la science, de l'organisation étatique, de la médecine, du divertissement, de la nature, de la sécurité et de la religion. Témoin de l'écart entre les individus auxquels l'accès au savoir est accordé et le reste de la population, ce travail reflète et révèle les éléments constitutifs aussi bien des fondations, de la mythologie que du fonctionnement quotidien de l'Amérique.



Explosion de missile
Zone d'essai C-80C
Base aérienne d'Eglin, Floride

Voici un test de missile MK-84 IM (Insensitive Munition) réalisé au Centre d'armement de la base aérienne d'Eglin par le 780e escadron de la 46e escadrille d'essais afin de rassembler des données sur la vélocité du souffle et de la fragmentation d'une nouvelle tête explosive expérimentale. Ce centre est responsable du développement, de l'expérimentation et du déploiement de toutes les armes aéroportées conçues aux États-Unis. Pour l'opération Liberté en Irak, il a triplé sa production de bombes JDAM (Joint Direct Attack Munition). Ces images ont été prises au moyen d'un séquenceur à distance qui a fait exploser le missile depuis un bunker de contrôle. Elles proviennent d'un film du gouvernement marqué d'un point rouge.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007
[*Un index américain du caché et du méconnu*]

Film Kodak 72 mm, 1 min 8 s, en boucle
Dimensions variables



Playboy, édition en braille
Playboy Enterprises, Inc.
New York, État de New York

Division de la Bibliothèque du Congrès des États-Unis, le Service de la bibliothèque nationale pour les aveugles et les handicapés physiques (NLS) offre à l'échelle du pays un service de prêt gratuit d'ouvrages en braille et de documents enregistrés. Le choix des magazines proposés est fondé sur l'intérêt déjà manifesté par les lecteurs. La publication et la distribution d'une édition en braille de *Playboy* sont comprises dans ce programme.

Environ 10 millions d'adultes américains lisent *Playboy* chaque mois, pour 3 millions d'exemplaires vendus. Ce magazine a publié des articles d'écrivains tels que Norman Mailer, Vladimir Nabokov, Philip Roth, Joyce Carol Oates et Kurt Vonnegut, ainsi que des entretiens avec Salvador Dalí, Jean-Paul Sartre ou Malcolm X.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007
[*Un index américain du caché et du méconnu*]

Tirage chromogène, 94,6 × 113,7 cm avec cadre



Tigre blanc (Kenny), élevage sélectif
Refuge et fondation Turpentine Creek pour la faune sauvage
Eureka Springs, Arkansas

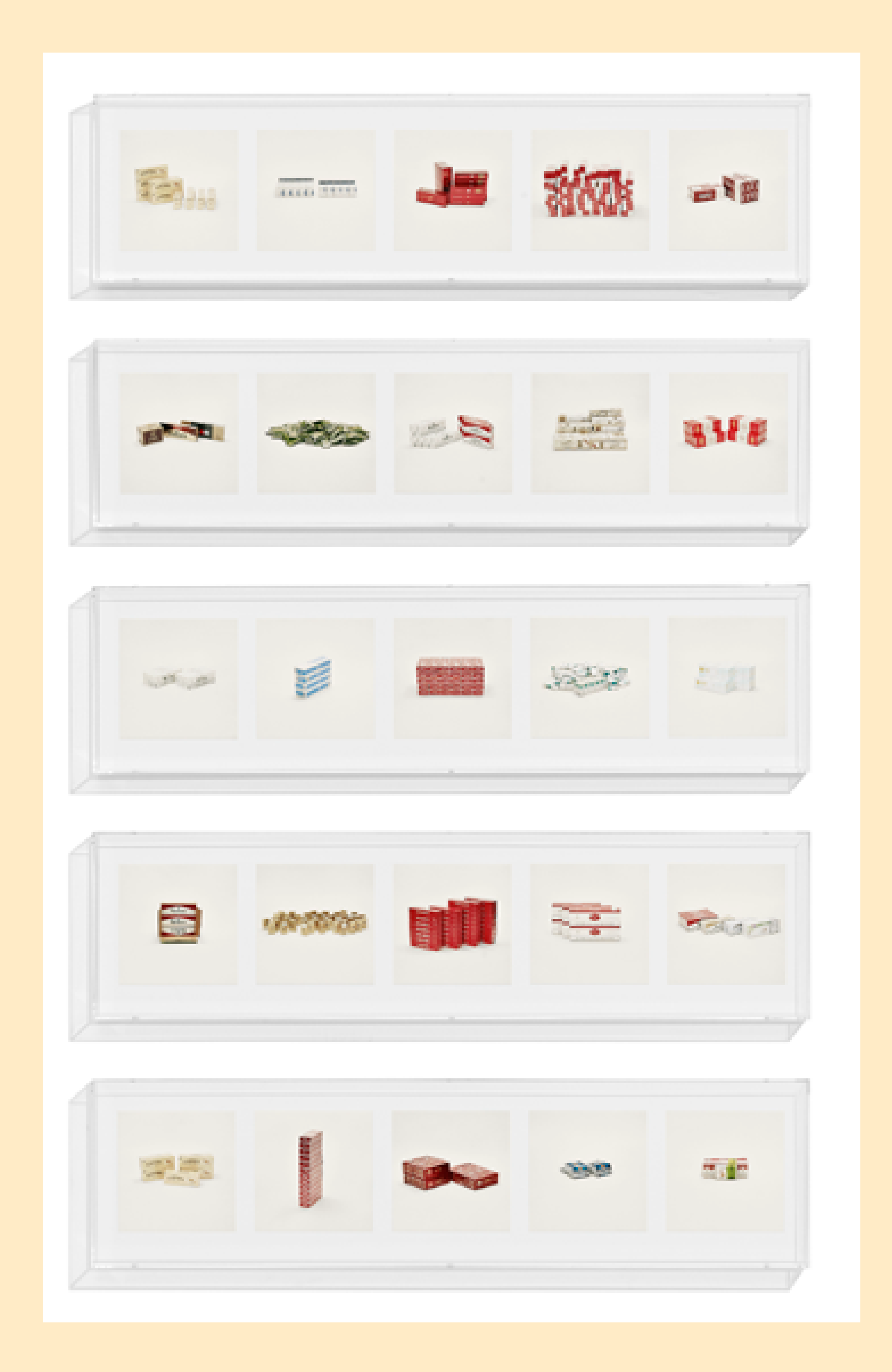
Aux États-Unis, tous les tigres blancs en vie sont le résultat d'un élevage sélectif en captivité qui permet de recréer artificiellement les conditions génétiques nécessaires à l'obtention d'une fourrure blanche, d'yeux bleus et d'un museau rose. Kenny est né le 3 février 1999 du travail d'un éleveur de Bentonville dans l'Arkansas. Fruit d'un croisement consanguin, il est mentalement retardé et affiche d'importantes déficiences physiques : son museau enfoncé l'empêche de fermer la mâchoire ou de respirer correctement ; ses dents présentent de graves malformations ; une structure osseuse anormale des membres supérieurs le fait boiter. Les trois autres tigres issus de la même portée que Kenny ne sont pas considérés « de qualité » du fait de leur fourrure jaune, de leur strabisme et de leurs genoux en X.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007
[*Un index américain du caché et du méconnu*]

Tirage chromogène, 94,6 × 113,7 cm avec cadre

CONTRABAND

Contraband (*Contrebande*, 2010) se compose de 1 075 photographies prises dans le Service fédéral d'inspection des douanes et de protection des frontières des États-Unis ainsi qu'au Bureau des échanges postaux internationaux des États-Unis, tous deux installés à l'aéroport John F. Kennedy à New York. Durant une semaine entière, Taryn Simon est restée sur place pour photographier en continu les objets retenus ou saisis, introduits dans le pays par des voyageurs ou via des envois postaux depuis l'étranger.



Cigarettes & tabac
(abandonnés/illégaux/interdits)

Contraband, 2010
[*Contrebande*]

25 tirages jet d'encre dans 5 boîtes en plexiglas,
23,5 × 94,6 × 6,4 cm chaque

A LIVING MAN DECLARED DEAD AND OTHER CHAPTERS I–XVIII

A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII (*Un homme vivant déclaré mort et autres chapitres I–XVIII*, 2011) est le résultat de quatre années de recherche (2008-2011) durant lesquelles Taryn Simon a voyagé à travers le monde pour recueillir les histoires associées à différentes lignées. Dans chacun des dix-huit « chapitres » qui composent l'œuvre, des forces extérieures, liées à des questions de territoire, de pouvoir, de circonstances, ou de religion, se heurtent à celles, intérieures, des héritages physiques et psychologiques. Parmi les sujets abordés, se trouvent un criminel de guerre qui fut le conseiller juridique personnel d'Adolf Hitler, une famille sélectionnée pour représenter la Chine par le Bureau d'information du conseil d'État de ce pays, des victimes du génocide en Bosnie, ou encore des paysans dépossédés de leur terre en Inde. À la fois cohérente et arbitraire, la collecte de Taryn Simon dresse une cartographie des rapports entre le hasard, les liens du sang et d'autres facteurs de la destinée.

Chaque chapitre de *A Living Man Declared Dead* comprend trois sections. À gauche se trouvent un ou plusieurs grands panneaux de portraits répertoriant un certain nombre d'individus unis par les liens du sang. La séquence présente de manière ordonnée les ascendants et descendants vivants d'un seul individu. Dans le panneau situé au centre, l'artiste constitue des récits et introduit des informations supplémentaires. À droite finalement, les « notes visuelles de bas de page » correspondent à certains éléments de la narration et apportent des preuves photographiques.

Les portraits laissés vides représentent des membres de la lignée qui n'ont pu être photographiés. Les textes précisent les raisons de leur absence, au nombre desquelles l'emprisonnement, le service militaire, la maladie (dengue) ou l'interdiction faite aux femmes d'être photographiées pour des motifs sociaux ou religieux.

Par sa forme même, l'œuvre révèle la définition conflictuelle des codes et des schémas inhérents aux récits documentés par Taryn Simon, qui apparaissent alors comme autant de variations (nouvelles versions, traductions, adaptations) de situations archétypales présentes, passées et à venir. En contraste avec le classement méthodique des lignées, les éléments au centre des histoires relatées – violence, résilience, corruption et survie – perturbent l'apparence extrêmement structurée de l'ensemble. *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII* met en évidence l'espace entre texte et image, absence et présence, ordre et anarchie.

Principe de classement

Les portraits sont disposés en ligne. Ils se lisent de gauche à droite, et de haut en bas.

Chaque ensemble de portraits se fonde sur la généalogie restreinte d'une seule lignée. La filiation part d'un individu – la personne centrale – et ne comprend que des vivants.

Le classement de chaque lignée débute par les éventuels ascendants vivants directs de la personne centrale. Puis vient cette dernière, si elle est toujours en vie. Ce sont alors ses descendants qui apparaissent, en commençant par la plus ancienne génération encore représentée. Ceux qui la composent se succèdent du plus âgé au plus jeune, chacun suivi immédiatement de ses propres descendants, et ainsi de suite. Ce schéma se répète jusqu'aux derniers descendants en vie. Si un membre d'une lignée consécutive à la personne centrale est décédé, ses successeurs vivants sont placés avant le prochain représentant le plus âgé de sa génération.



Chapitre XI

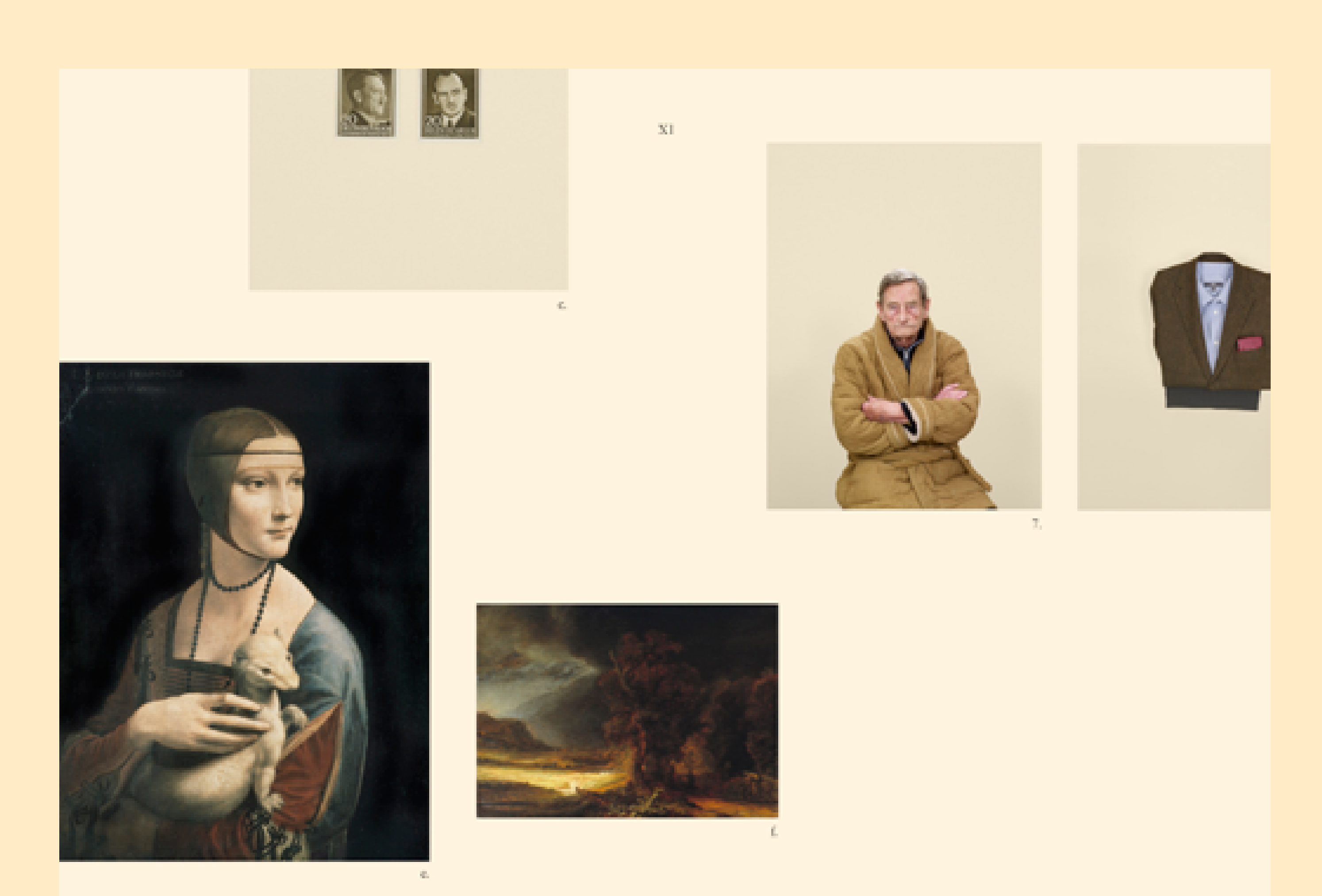
Hans Frank fut le conseiller juridique personnel d'Adolf Hitler et le gouverneur général de la Pologne occupée. Lors du procès de Nuremberg, il fut reconnu coupable de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité puis exécuté, le 16 octobre 1946.

Lors de l'ascension de Hitler, Hans Frank représenta les intérêts du Parti national-socialiste des travailleurs allemands dans plus de 2000 affaires. Il fut ministre de la Justice de Bavière, président de l'Association des juristes allemands nationaux-socialistes et directeur de l'Académie de droit allemand, qu'il fonda. Il rédigea et promulgua plusieurs lois au service des ambitions idéologiques ou territoriales du IIIe Reich, comme celle de la mobilisation pour la guerre. Fin 1934, Hitler le nomma ministre du Reich sans portefeuille.

Sous la direction de Hans Frank, et avec Heinrich Himmler à la tête des SS, le Gouvernement général soumit les ressortissants polonais au travail obligatoire en Allemagne, fit arrêter les universitaires et les intellectuels, puis fermer les écoles et établissements d'enseignement supérieur ; augmenta les réquisitions alimentaires pour l'Allemagne, affamant ainsi les habitants de la Pologne ; procéda à des déplacements forcés de population, notamment en développant des quartiers juifs ; imposa le port de signes vestimentaires distinctifs aux Juifs, ainsi qu'à d'autres minorités, et initia leur extermination. Le 4 mai 1945, en Bavière du Sud, Hans Frank est capturé par des troupes américaines. Il tente alors de se suicider. En prison puis lors de son procès, il renoue avec la foi catholique. Dans sa déposition à Nuremberg, Hans Frank affirme avoir présenté quatorze lettres de démission à Hitler, toutes refusées.

A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII, 2011
[*Un homme vivant déclaré mort et autres chapitres I – XVIII*]

Tirages jet d'encre, en trois parties
213,36 × 301,63 cm l'ensemble (avec cadre)



Détail, Chapitre XI

a. Relief sur une cheminée de l'ancien bureau d'Hans Frank chez lui à Schoberhof. *Schoberhof, Schliersee.*

c. Timbre poste officiel à l'effigie d'Adolf Hitler ; son imitation avec le portrait d'Hans Frank. Le timbre «Hitler» fut imprimé en 1941 pour le deuxième anniversaire de la fondation du Gouvernement général de Pologne et resta en circulation jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le service du renseignement britannique créa une copie du timbre avec une image d'Hans Frank et l'introduisit en Pologne afin de provoquer des tensions entre le Gouverneur général et Hitler. *Henry Gitner Philatelists Inc., New York.*

e. *La Dame à l'hermine* de Léonard de Vinci, saisie par les troupes allemandes dans la collection Czartoryski lors de la Seconde Guerre mondiale. D'abord accroché dans l'appartement de Hans Frank à Wawel, le tableau fut ensuite transporté dans sa maison familiale, Schoberhof. Après l'arrestation du gouverneur général, il fut restitué au musée Czartoryski, où il fait désormais face au cadre vide destiné au *Portrait d'un jeune homme* de Raphaël qui, lui, n'a toujours pas été retrouvé. *Musée Czartoryski, Cracovie.*

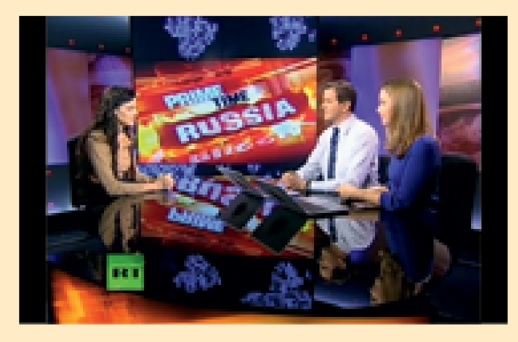
f. *Paysage avec le Bon Samaritain* de Rembrandt, saisi par les troupes allemandes dans la collection Czartoryski lors de la Seconde Guerre mondiale. Une des huit seules peintures à l'huile de l'artiste représentant un paysage ; elle fut restituée au musée Czartoryski à la suite de l'arrestation d'Hans Frank. *Musée Czartoryski, Cracovie.*

7. Frank, Norman, 6 mars 1928. Directeur des studios de la télévision bavaroise (retraité), Schliersee, Allemagne

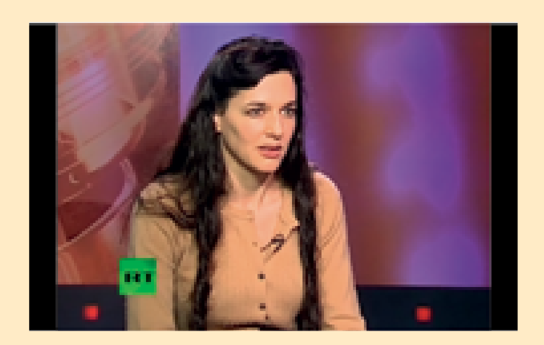
8. MJK, 24 mai 1958. (Informations non communiquées). [A envoyé des vêtements en guise de représentation]

CUTAWAYS

À la fin d'une interview vidéo réalisée à Moscou pour l'émission *Prime Time Russia*, il a été demandé à Taryn Simon de rester assise en silence et de fixer les présentateurs pendant quelques minutes. On lui expliqua que c'était une pratique habituelle et que les images seraient utilisées au moment du montage. *Cutaways* («Plans de coupe», 2012) de Simon présente ces images.











Cutaways, 2012
[*Plans de coupe*]

Vidéo pour un écran, 3 min 04 s
Dimensions variables

THE PICTURE COLLECTION

Au troisième étage de la Bibliothèque de Mid-Manhattan, division de la Bibliothèque publique de New York, située au croisement de la 5e Avenue et de la 40e Rue, se trouvent 1,29 million de tirages, cartes postales, affiches et images découpées avec soin dans divers livres et magazines. Organisée selon un système de catalogage complexe de plus de 12 000 rubriques, il s'agit de la plus grande bibliothèque iconographique de prêt au monde.

Depuis sa création en 1915, la Picture Collection est une ressource importante pour les écrivains, les historiens, les artistes, les cinéastes, les designers et les agences de publicité. Diego Rivera, qui s'en servit pour sa fresque murale du Rockfeller Center, *L'Homme, contrôleur de l'Univers* (1934), remarqua que ces vastes archives continueraient sans doute longtemps d'influencer les visions contemporaines de l'Amérique – façon de suggérer que les « accidents » d'aujourd'hui pourraient bien être le fondement de la compréhension collective de demain. Andy Warhol fut lui aussi un usager régulier de ce fonds, avec un intérêt particulier pour les images publicitaires, dont beaucoup ne furent jamais rendues.

Les dossiers de la Picture Collection et leur classement suivent une forme d'algorithme, évoluant selon des donations, les intérêts des bibliothécaires et les demandes spécifiques des usagers. L'ensemble constitue un espace au sein duquel des documents à la valeur historique confirmée en côtoient d'autres, qui n'ont pas un tel statut. Ce nivellement des hiérarchies rapproche des images publicitaires génériques de photographies de Weegee ou de Steichen, la reproduction d'un Rauschenberg ou d'un Malevitch d'une carte postale ou d'une oeuvre d'artiste anonyme.

Dans les années 1930, Romana Javitz, conservatrice de la collection de 1929 à 1968, engagea 40 artistes par le biais de la Works Progress Administration pour aider à découper, trier et cataloguer les images. Une dizaine d'années plus tard, Roy Stryker, de la Farm Security Administration, fit don de 40 000 tirages photographiques à l'institution, inquiet de leur préservation face à un Congrès susceptible d'en désapprouver le contenu. Ce n'est que dans les années 1990 que ces images, dont certaines de Walker Evans et Dorothea Lange, furent retirées des dossiers de consultation de la Picture Collection pour être conservées de manière plus sûre au département art, images imprimées et photographies de la bibliothèque ; ce changement était une conséquence directe de la hausse des prix de marché pour ces artistes.

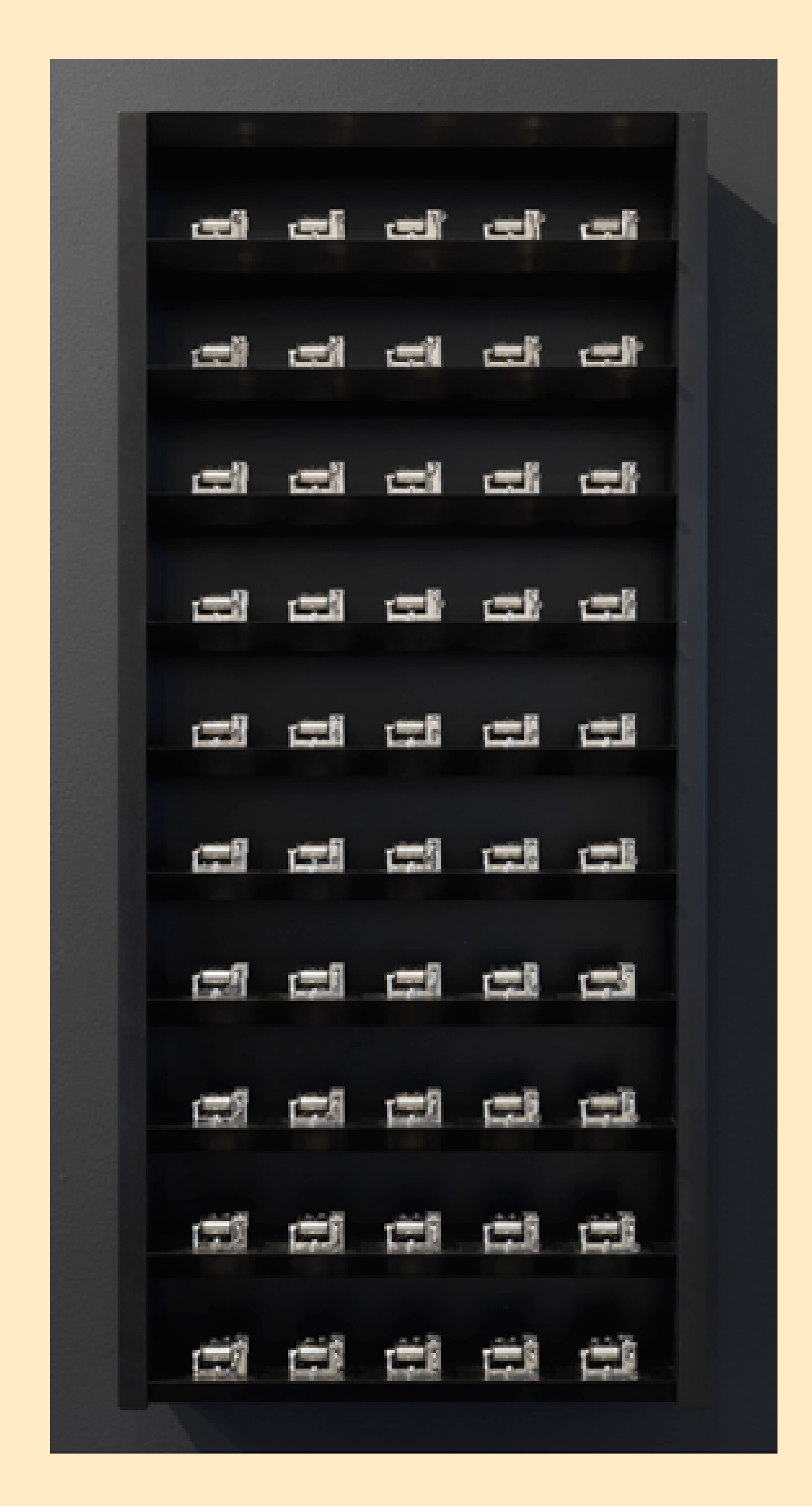
Dans *The Picture Collection* (*La Collection d'images*, 2013), Taryn Simon met en lumière le besoin irrépressible d'archiver et d'organiser les informations visuelles, et révèle les mains invisibles à l'origine de systèmes de collecte apparemment neutres. Elle voit dans cette immense archive un précurseur des moteurs de recherche sur Internet. Ce futur autrefois des plus improbables apparaît aujourd'hui au cœur de la Picture Collection. L'analogique y préfigure le digital et l'histoire – sa classification, sa matière – semble faire l'objet d'une projection.



Dossier : Autoroutes

The Picture Collection, 2013
[*La Collection d'images*]

Tirage jet d'encre, 119,4 × 157,5 cm avec cadre



Anthem, 2015
[*Hymne*]

Taryn Simon a produit 50 mouvements de boîte à musique, chacun réalisé sur mesure pour jouer l'hymne national de l'un des 50 premiers pays du monde, classés selon leur produit intérieur brut (PIB).

Anthem transforme des airs nationalistes tonitruants en quelque chose de plus calme et fragile. Alors que différentes boîtes sont actionnées simultanément, de nouveaux rapports et des cacophonies apparaissent. Pourtant, les positions physiques des boîtes demeurent figées selon un ordre hiérarchique strict.

Mouvements de boîte à musique en inox et érable teinté,
84,5 x 38,1 x 12,7 cm

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Monographie

- *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015.

Livres de l'artiste

- *The Picture Collection*, Paris, éditions Cahiers d'art, 2015.
- *Birds of the West Indies*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2013.
- *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII*, cat. xp., Londres, Tate Modern / Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen / Londres, Mack, 2011 ; 2e éd., Londres, Wilson Center of Photography / New York, Gagosian Gallery, 2012.
- *Contraband*, Göttingen, Steidl / New York, Gagosian Gallery, 2010 ; 2e ed., Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2015.
- *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, cat. exp., New York, Whitney Museum of American Art, Göttingen, Steidl, 2007 ; 2e éd., Göttingen, Steidl, 2008 ; 3e éd., Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012.
- *The Innocents*, New York, Umbrage Editions, 2003 ; 2e éd., New York, Umbrage Editions, 2004.

Essais sur l'œuvre de Taryn simon

- Berthou Crestey, Muriel, « Taryn Simon : Prix "Découverte" des Rencontres d'Arles 2010 », *Le Regard à facettes*, blog culture visuelle (en ligne : http://culturevisuelle.org/regard/archives/252).
- Bon, François, « Convention Steppenwolf : Taryn Simon. D'un index des choses cachées ou inhabituelles », *Le tiers livre, littérature & invention numérique*, 2007 (en ligne : http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article823).
- Boyadjian, Mirna, « Les rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon : révéler l'invisible, réimaginer l'invisible », mémoire de master, sous la direction de Vincent Lavoie, université du Québec, Montréal, 2014 ; plusieurs articles issus de cette recherche sont consultables en ligne : http://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian
- Guillot, Claire, « Taryn Simon dissèque en image les liens du sang », *Le Monde*, 30 mai 2011.
- Herschdorfer, Nathalie, *Jours d'après : quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Londres, Thames & Hudson, 2011.
- Salmeron, François, « Taryn Simon, *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII* », *Paris-art.com* (en ligne : http://www.paris-art.com/galerie-photo/a-living-man-declared-dead-and-other-chapters-i-xviii/simon-taryn/7749.html).
- Salmeron, François, « Taryn Simon, *The Picture Collection* », *Paris-art.com* (en ligne : http://www.paris-art.com/graff/the-picture-collection/simon-taryn/7984.html).
- Schuman, Aaro, « Taryn Simon », *Aperture*, n° 205, 2011, p. 10-11.
- « Taryn Simon, méprises », entretien avec Eleanor Heartney, *Art press*, n° 397, février 2013, p. 40 (en ligne : http://www.alminerech.com/dbfiles/mfile/80300/80362/20130123_France_1.pdf).

Ressources en ligne

- Site Internet de l'artiste : tarynsimon.com
- Site de la galerie Almine Rech : http://www.alminerech.com/en/artists/77/Taryn-Simon
- Site du Point du Jour, Centre d'art éditeur, à Cherbourg qui présente du 22 février au 24 mai 2015 l'exposition de *Taryn Simon. A Living Man Declared Dead and Other Chapters* : lepointdujour.eu

Le site TED propose des captations de conférence d'artistes accompagnées de sous-titres dans plusieurs langues :

- *Taryn Simon: Photographs of secret sites*, conférence de Taryn Simon, juillet 2009, 17 min 32 s, vostfr : http://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_secret_sites
- *Taryn Simon: The stories behind the bloodlines*, conférence de Taryn Simon, novembre 2011, 17 min 59 s, vostfr : http://www.ted.com/talks/taryn_simon_the_stories_behind_the_bloodlines

Le site de la galerie Gagosian présente plusieurs vidéos liées au travail de Taryn Simon (http://www.gagosian.com/artists/taryn-simon/artist-media) :

- Entretien de Taryn Simon avec Aaron Swarz, 2012.
- Vidéo de Taryn Simon sur *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*, 2012.
- Vidéo réalisée à l'occasion de son exposition au MoMA de New York, *Behind the Scenes: "Taryn Simon: A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII"*, 2012.
- Vues de *A Living Man Declared Dead and Other Chapters*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 2011, 8 min 37 s, muet.
- Vidéo réalisée à l'occasion de son exposition à la Tate, 2011-2012.

- Rencontre avec Taryn Simon réalisée à l'occasion de l'exposition elles@centrepompidou, Centre Pompidou, Paris, 2009, 1 min 30 s, vostfr (http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00271/taryn-simon.html).

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'œuvre de Taryn Simon, les pages suivantes de ce dossier abordent deux domaines thématiques, liés à l'histoire de la représentation et aux arts visuels :
– « Index, texte, contexte » ;
– « Collecter, classer, agencer ».
Afin de documenter ces champs de réflexion et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, d'artistes et de théoriciens, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective. Les orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces approches thématiques.



Central Intelligence Agency, Art
Siège d'origine de la CIA
Langley, Virginie

La Commission artistique de la CIA est chargée de l'acquisition d'œuvres pour les bâtiments de l'Agence. Sa sélection inclut deux toiles de Thomas Downing (photographiées ci-dessus), prêt longue durée de la collection Vincent Melzac. Thomas Downing était membre de l'école coloriste de Washington, un groupe de peintres d'après-guerre dont l'influence participa à faire de la ville un centre artistique et culturel. Collectionneur d'art abstrait, Vincent Melzac était le directeur administratif de la Corcoran Gallery, le plus important musée d'art de la capitale.

Depuis sa création en 1947, la CIA a participé, ouvertement ou dans le secret, à différentes actions de diplomatie culturelle au niveau international. Selon certaines théories, l'engagement de la CIA dans le domaine artistique avait en partie pour objectif de contrer le communisme soviétique par la promotion indirecte de sensibilités esthétiques ou d'une pensée considérées comme pro-américaines. Un tel engagement dans la diplomatie culturelle et dans le mécénat a suscité une interrogation historique quant à certaines formes ou styles artistiques susceptibles d'avoir éveillé l'intérêt de la CIA, l'expressionnisme abstrait notamment.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007
[*Un index américain du caché et du méconnu*]

Tirage chromogène, 94,6 × 113,7 cm avec cadre

INDEX, TEXTE, CONTEXTE

INTRODUCTION

❙ « Dans *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, l'une des images hyperréalistes de Simon nous introduit dans l'un des lieux les moins visibles et les plus mythiques du psychisme américain : le siège de la CIA à Langley. La photographie, au format tableau, du hall d'entrée, est un modèle de symétrie formelle et d'équilibre spatial. Si l'on divisait l'image en deux dans le sens de la hauteur, chaque moitié ressemblerait à un reflet en miroir de l'autre. En effet, une ligne centrale, inscrite dans le dallage du sol et visible au premier plan, coupe l'image en deux. C'est elle qui "aligne" le spectateur dans le champ, qui prescrit la profondeur correcte, de l'arrière vers l'avant, et qui assure un juste équilibre entre les deux parties symétriques. Ce point de vue souligne la perspective hyperréaliste ; il fournit un ancrage visuel, et le sujet qui regarde l'œuvre sous le bon angle est frappé, comme le dit magnifiquement Salman Rushdie, "par la beauté noire que [Taryn Simon] révèle si brillamment et avec tant de clarté".
Mais la lumière éblouissante, qui révèle, dissimule aussi. La symétrie sombre des colonnes espacées crée des surfaces répétées de réflexion ; la mise en abyme des lumières du plafond se fond progressivement dans un lointain fait d'images en miroir ; des sections de lumière aveuglante s'étalent comme un flot de peinture, brouillant la netteté de la symétrie et créant un effet atmosphérique de voile blanc. L'excès de lumière crée son propre aveuglement. Le sujet qui regarde est alors déplacé de sa position centrée et stable au milieu de la photographie ; il n'est plus le monarque de tous les points de vue. Sa vision de Langley est entravée par un motif de points aveugles créé par le trop-plein de lumière. C'est comme si ces blancs et ces points aveugles créaient une nouvelle invisibilité qui prive l'image de son ancrage visuel et de son véritable sujet. Soudain, au lieu d'assister à une révélation ou à une apparition, nous sommes jetés dans l'obscurité en plein midi. L'insistance subtile et cruciale de Simon sur l'émergence de l'occlusion ou de l'obscurité, au moment même où nous attendons une visibilité complète et sans entraves qui nous fera découvrir le secret des choses, prend de multiples formes. »
Homi Bhabha, « Au-delà de la photographie », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 224.

❙ « Parmi les écrits théoriques récents sur l'art, l'un des passages les plus réjouissants – doublé d'une belle leçon d'humilité – se trouve au début du recueil de Douglas Crimp *On the Museum's Ruins* (1993), où cet historien d'art raconte que sa grand-mère, installée dans l'Idaho, avait demandé à lire un de ses essais. S'exécutant à contrecœur, car il ne voyait pas ce qu'elle pourrait bien tirer de sa prose de spécialiste, Crimp lui donna un texte sur Degas et la photographie qui se termine par un commentaire particulièrement important d'une image de sa nièce par l'artiste. Cette image, écrit l'auteur, résume à la perfection la réflexivité moderniste de Degas en raison de correspondances visibles entre l'arrière-plan en dentelle de la scène, la robe de dentelle de la fillette et, détail significatif, le sourire aux dents écartées de celle-ci – prétexte à un jeu de mots entre "dentelle" et "dent", qui fournit une subtile métaphore de l'entrelacement singulier du positif et du négatif, de la présence et de l'absence dans le médium photographique. Contentons-nous de dire que ce calembour derridien échappa à l'aïeule de Crimp, laquelle lui fit cependant une remarque essentielle : les vêtements de l'enfant n'étaient pas ornés de dentelle, mais de broderie à œillets… Et Crimp, comprenant que sa construction linguistique s'effondrait à cause de l'œil exercé d'une experte en tapisserie, capitonnage et galonnage, en tira pourtant une conclusion qui lui permit de passer d'une réflexion sur le modernisme à une réflexion sur le postmodernisme et, plus important encore, à une conception postmoderniste dégagée de théorisations totalisantes. Sa phrase est restée fameuse : "Ce que nous voyons dépend de notre histoire personnelle, de notre subjectivité, construite différemment d'un individu à l'autre." »
Tim Griffin, « Une futurité improbable : Taryn Simon et la *Picture Collection* », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 308.

❙ « Les images photographiques, parce qu'elles nous sont si familières, parce qu'elles sont partie prenante de notre espace visuel, passent pour immédiatement accessibles et intelligibles. Mais chacun aura éprouvé ce bref sursaut d'étonnement qu'elles suscitent : la suspension des mouvements, le rendu des couleurs, les coïncidences inattendues, les expressions brutalement figées, dès lors que nous y portons attention, provoquent le sentiment que nous sommes devant une interrogation tout autant que devant une forme d'évidence. Du reste, lorsque nous pouvons regarder une photographie aussitôt après l'avoir "prise", nous éprouvons d'emblée la distance entre ce que nous rapporte l'image et ce que nous avons pu observer *de visu*, dans l'instant qui précédait. Et le constat de cette divergence assumée à chaque instant est propre au phénomène photographique.

Nous reconnaissons à toute photographie une part de vérité, mais nous en soupçonnons l'indétermination, nous en pressentons les contradictions. Nous lui reconnaissons un ancrage temporel univoque, son appartenance à un âge révolu, et nous en éprouvons l'anachronisme et la perte de nos propres repères. La longue observation de photographies de toute époque entraîne cette conviction : la photographie n'est pas d'abord une transparence par laquelle nous accédons à une réalité avérée, elle suscite au contraire l'équivoque et, souvent, la perplexité. L'image photographique est un complexe d'interrogations pour le regard, car elle propose au regardeur des formes et des indices qu'il n'a jamais perçus sous cette apparence-là, et qui sont en désaccord avec son registre de vision naturelle. L'énigme serait donc constitutive du fait photographique en soi. Il ne s'agit ni d'un jeu d'esprit ni du mystère induit qui procéderait d'un effet esthétique, d'un style, d'un talent particulier, d'une incongruité délibérée (toutes choses qui adviennent aussi dans les photographies). L'énigme ontologique inhérente au processus photographique résulte de la distance irréductible entre les sens humains et la captation photosensible d'un appareil, elle naît de la rupture entre la perception visuelle et le processus photographique. Toute photographie fait énigme pour le regard.
Le regard humain adressé à la photographie dévoile de l'énigme, qui est l'écho en retour de ses interrogations. »
Michel Frizot, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Maison européenne de la photographie / Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Winterthour, Fotomuseum, Paris, Hazan, 2014, p. 7.

I « En fait, ce caractère énigmatique des images tend à appuyer la proposition de l'artiste, répondant à une logique tautologique qui pourrait se traduire en ces termes : voici l'inconnu, le caché. Si au moyen de la photographie l'artiste fournit une visibilité à ces réalités enfouies, ce n'est que pour exacerber les limites de leur appréhension, l'accès limité de notre regard, puisque, prises seules, elles ne permettent pas de découvrir ces mondes, de les comprendre, de les rendre signifiants. Les photos "sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer" et, pourrait-on ajouter dans le cas qui nous concerne, "à dépayser". Somme toute, l'aspect énigmatique des images intrigue le spectateur et l'incite à découvrir ce qui est représenté. »
Mirna Boyadjian, «*An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2003-2007) : d'une archéologie du sociale à une esthétique du dévoilement», p. 8 (en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian).

LE DOCUMENT EN QUESTION

I « Son premier ouvrage, *The Innocents* [« Les Innocents », 2003], se composait d'interviews et de photographies d'Américains condamnés pour des crimes violents qu'ils n'avaient pas commis. Critique forte de la justice américaine, ce projet était aussi un commentaire critique sur la capacité de la photographie à déformer les souvenirs et à entraîner des erreurs d'identification. Beaucoup de ces hommes avaient en effet été condamnés sur la base de témoignages visuels, les témoins ayant cru les reconnaître sur les portraits de suspects présentés par la police. Simon a photographié ses sujets dans des lieux qui avaient une signification particulière par rapport à leur condamnation illégitime : le lieu de l'erreur d'identification, le lieu de l'arrestation, le scène du crime ou l'emplacement de l'alibi non pris en compte. Autrement dit, ces images renvoient et nous renvoient au point de départ d'une réalité brutale fondée sur une fiction. Les photographies de Simon ont cette aptitude à estomper la différence entre vérité et fiction : elles nous montrent parfois un sujet qui pose, conscient de son image, sur le lieu du crime qu'il n'a pas commis, comme pour montrer que la non-fiction de la photographie peut dépasser la fiction de l'accusation de la police. Là encore, le jeu de rôles se substitue à la réalité.
On retrouve ce jeu malaisé entre fiction et non-fiction dans un ouvrage plus récent de Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* [*Un index américain du caché et du méconnu*, 2007], qui, à nouveau dans une symbiose éloquente de l'image et du texte, dresse un inventaire de ce qui est caché et non visible à l'intérieur des frontières des Etats-Unis. […] Simon y exploite les diverses significations du mot "index", depuis l'"index" associé à un travail exhaustif de catalogage jusqu'à l'"indice", souvent considéré comme un attribut propre à la photographie (sa fonction "indicielle") – le fait que, via le procédé chimique de l'enregistrement, le monde produit lui-même sa propre empreinte visuelle. »
Geoffrey Batchen, «Le revenant» [*A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII*, 2011], in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 237

I « Simon tend à mettre en évidence l'impossibilité de la photographie, et ce malgré ses qualités indicielles et sa valeur descriptive, de saisir l'individualité et d'atteindre une quelconque vérité concernant les personnes représentées. […] Chez Simon, la supposée transparence de la fonction indicielle devient une forme d'opacité de la visibilité. L'artiste procède en quelque sorte à un contre-emploi de la fonction indicielle de la photographie en la rendant opaque ; une procédure qui est d'ailleurs élaborée dans les autres séries photographiques. »
Mirna Boyadjian, «*A Living Man Declared Dead and Other Chapters* (2008-2011) : archive de la disparition», p. 5-6 (en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian).

I « Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards, elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe de signes : les signes de connexion physique. […]
Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. »
Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 151 et 158.

« On le voit, le français nous est ici d'un grand secours. Il nous permet d'exprimer fermement quelle est la structure de la photographie. Nous disposons en effet de deux mots, indice et index, très différents, et cela dès le latin. L'index est un signe, il montre du doigt, de l'index, intentionnellement et conventionnellement (selon les cultures), il désigne au sens strict, et indique au sens fort. C'est ce que font les index éventuels (non obligatoires) d'une photo que sont certains cadrages, des choix particuliers de focales, de temps d'exposition, de répartition et de direction de lumière et d'ombre, lors de la prise de vue, certaines insistances des révélateurs, le *burning* in et le *dodging*, quand on développe ou imprime. Par contre, les indices, que peuvent être éventuellement (non obligatoirement) les empreintes lumineuses, ne sont pas des signes, ce sont des effets physiques perçus comme tels, et pour autant renvoyant à leur cause. L'empreinte-indice ne désigne pas au sens strict, elle signale, comme le fait tout autre effet physique, elle indique au sens faible. Un indice sans index n'a pas de référent, il n'est pas "ce à quoi renvoie un signe (linguistique) dans la réalité" (Larousse), ni "a thing that a symbole (a sign) stands for" (Webster). Le signe a un référent, il se réfère ou est référé avant coup, du dedans. Un indice ne peut être référé (et jamais se référer) qu'après coup, du dehors. Le signe a un destinateur. L'indice ne peut avoir qu'un destinataire, quand celui-ci s'en est fait le destinateur. Peirce n'a pas établi ces distinctions. On pourrait dire que la langue anglaise, qui n'a que le mot "index", ne favorisait pas son attention sur ce point. Mais la raison, pour un esprit comme le sien, est évidemment plus fondamentale. Il n'avait pas besoin de la distinction, pourtant frappante, car son réalisme médiéval lui faisait considérer l'univers comme un réservoir d'intentions divines, où donc les indices étaient originairement des signes. Nous n'avons pas les mêmes raisons que lui de ne pas voir cette articulation fondamentale de la photographie, qui déjà inquiète l'acte photographique. L'acte ne se meut jamais aussi bien que dans les signes qu'il fait, et les référents, qu'il vise, intentionné. L'empreinte-indice de la photo induit moins de maîtrise et de décision. »
Henri Van Lier, « Le non-acte photographique », in *Les Cahiers de la photographie*, n° 8, 1982 (en ligne : http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/semiotique/non_acte_photographique.pdf).

« Dans la mesure où la photographie fait partie de la classe de signes ayant avec leur référent des rapports qui impliquent une association physique, elle fait partie du même système que les impressions, symptômes, traces, indices. Les conditions sémiologiques propres à la photographie se distinguent d'une manière fondamentale de celle des autres modes de production d'image, celles qui désignent le terme d'"icône" ; et c'est cette spécificité sémiologique qui va permettre de faire de la photographie un objet théorique au moyen duquel les œuvres d'art peuvent être vues en termes de leur fonction comme signes. »
Rosalind Krauss, « Introduction », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 13.

« Alors que Krauss mobilise la notion d'index pour dégager l'idée d'une "relation physique" entre le signe et sa source, ce schéma s'avère plus proche de la conception traditionnelle des simulacres par Lucrèce que du comportement réel du flux lumineux. En faisant comme si le rayon atteignait directement le support, elle oublie le rôle décisif du dispositif optique. Comme l'indique Jean-Marc Levy-Leblond, "la transparence d'un milieu, ou son opacité […] résultent d'un très complexe mécanisme : les photons lumineux incidents sont absorbés par les charges électriques du milieu […] et les mettent en branle ; ces charges réémettent alors de nouveaux photons, etc. C'est donc seulement le bilan de ces processus d'absorption et de réémission itérés qui permet d'établir si et comment le corps laisse passer la lumière ou la bloque". En d'autres termes : "Les photons qui entrent dans une plaque de verre ne sont pas ceux qui en sortent. […] Il y a bien eu un renouvellement complet de ces constituants de la lumière au sein du matériau".
Cette observation suffit à ruiner le fétichisme de la "continuité de matière entre les choses et les images" sur quoi reposerait la photographie argentique. Même dans le cas d'un signal analogique, pas plus le dispositif optique que le support d'enregistrement ne constituent des intermédiaires neutres d'un flux émanant de l'objet. Au contraire, les photographes savent bien qu'en changeant d'objectif ou de film, ils disposent au moment de la prise de vue d'une marge de manœuvre importante, qui leur permet de modifier l'aspect, la géométrie ou les couleurs d'une scène. On ne saurait décrire un appareil photographique comme un médiateur transparent du réel : il doit plutôt être compris comme une machine à sélectionner des interprétations, selon un ensemble de paramètres aux interactions complexes, qui requièrent des choix précis. Un aiguillage plutôt qu'un miroir. On ne voit pas en vertu de quel argument on pourrait refuser à la photographie digitale le caractère d'empreinte. Ce caractère ne se déduit pas d'une quelconque contiguïté spatiale ou sémiotique. Il est établi par le protocole d'enregistrement, défini comme un stockage d'informations dans des conditions contrôlables. La fiabilité des produits de ce dispositif est la conséquence du respect des conditions du protocole, qui garantissent son interprétation ultérieure. Cette "vérité" est donc fragile, facile à contrefaire ou à altérer. Mais lorsque les conditions du protocole ont été respectées, elle est aussi très puissante, car indiscutable. Loin d'être propre à la photographie, cette faculté est partagée par toutes les formes d'enregistrement, du fossile au microsillon en passant par la main courante de police. »
André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dirs.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008, p. 85-95 (version pré-print en ligne : http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale).

« Il est difficile d'appréhender la notion de document d'un point de vue général ; alors que sa spécificité réside dans son caractère extensible, indéfini et flou. La meilleure définition a été donnée lors du V[e] Congrès international de photographie, à Bruxelles, en 1910, et elle évoque uniquement un éventail d'options étirable à l'infini : "Une image documentaire doit pouvoir être utilisée pour des études de nature diverse, d'où la nécessité d'englober dans le champ embrassé le maximum de détails possibles. Toute image peut, à un moment donné, servir à des recherches scientifiques. Rien n'est à dédaigner : la beauté de la

photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détails et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps." Si l'on prend ces termes, un document constitue un objet d'étude; sa beauté ne vient qu'au second rang, derrière son utilité. Cela veut dire que le document n'obéit à aucune contrainte plastique et que, dans l'absolu, c'est une sorte d'espace vierge rempli de détails. Par extension, on peut dire qu'il s'agit d'une image impersonnelle destinée à montrer quelque chose; le degré zéro de l'image, qui prend forme quand son emploi se précise. Comme l'explique Albert Londe, photographe à l'hôpital de la Salpêtrière, la photographie fournit de bons documents, parce qu'elle est vraie, exacte et rigoureuse, et elle s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, ou le "document vu" complète le "document écrit". Elle nous dit la vérité sur une feuille d'arbre, une porte, un animal en mouvement, le lobe d'une oreille ou une attaque d'hystérie. Une photographie d'architecture est donc un document, de même qu'une chronophotographie, un cliché d'identité judiciaire ou une radiographie. Toutes ces images ont en commun de servir à un usage concret. Mais dans cette perspective, il apparaît que le document n'entretient pas avec le savoir un rapport normal ou banal. Ces photographies n'exploitent pas la simple relation matérielle entre le motif et son référent, en reflétant innocemment des données. En fait, le document fait intervenir des relations conventionnelles non seulement entre lui et son motif, mais aussi entre lui et une réalisation ultérieure. La photographie devient ici autre chose qu'un miroir de la nature, elle ressortit à un autre niveau de la communication. Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relations entre l'image et le savoir, on peut dire que la photographie pénètre dans la sphère du langage. Le document n'est pas une fin mais un début; les parcelles de savoir qu'il renferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la plupart du temps sous une autre forme. Pour exister, un document a besoin d'un spectateur et d'un emploi, car il se définit sur un mode dialectique: un spectateur déchiffre dans l'image certains indices que l'image doit se révéler capable de fournir. Ces deux conditions sont nécessaires pour faire d'une image un document.»
Molly Nesbit, «Le photographe et l'histoire, Eugène Atget», in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 401-403.

❙ «Elle [L'idée de "document" photographique] apparaît dans la littérature spécialisée dès le XIXe siècle, où elle est d'emblée présentée comme consubstantielle au médium. En aucun cas cependant, avant les années vingt, il n'est question qu'elle définisse une esthétique, un quelconque genre artistique. Attachée à la valeur scientifique ou archivale des images, le mot a jusque-là son sens premier d'apport d'informations, de témoignage ou de preuve. S'il apparaît dans la littérature artistique, ce n'est que comme antonyme du terme "art", les deux catégories s'excluant l'une l'autre. Toute la tradition de la légitimation de la photographie comme art cherche ainsi, pour éloigner d'elle le soupçon d'enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l'usage créatif d'un médium – transcender la réalité, savoir sélectionner – de ses vulgaires fonctions documentaires – se soumettre à la réalité et, dans l'idéal, tout perdre. Avant les années vingt, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation.
Or subitement, autour de 1930, ces deux pôles jusqu'alors inconciliables se trouvent délibérément associés dans de nombreux projets de photographes à visée artistique, comme l'affirme Beaumont Newhall en 1938: "Pendant la dernière décennie, un certain nombre de jeunes photographes [sont cités plus loin: Berenice Abbott, Walker Evans, Ralph Steiner, Margaret Bourke-White, Ansel Adams et Willard Van Dyke], sentant la force artistique de tels documents photographiques [sont cités plus haut des noms du XIXe siècle et du début du XXe siècle: Henri Le Secq, Mathew Brady, Alexander Gardner, Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine], ont vu dans cette approche matérialiste les bases d'une esthétique de la photographie." […] Après des décennies de photographie d'art éloignée du réel par le travail en studio, que ce soit dans les mises en scène du portraitiste professionnel, dans les retouches des pictorialistes ou les expérimentations des avant-gardes, le documentaire prétend se confronter de nouveau avec la réalité la plus brute.»
Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (rééd.), p. 25-27.

❙ «Si la photographie s'affranchit du contexte que fournissent un Sander, une Germaine Krull ou un Blossfeldt, si elle s'émancipe des intérêts physiognomoniques, politiques ou scientifiques, alors elle devient "créatrice". L'affaire de l'objectif devient le "panorama"; l'éditorialiste marron de la photographie entre en scène. "L'esprit, surmontant la mécanique, interprète ses résultats exacts comme des métaphores de la vie." Plus la crise actuelle de l'ordre social s'étend, plus ses moments singuliers s'entrechoquent avec raideur dans un antagonisme total, plus la création – dont le caractère fondamental est la variabilité, la contradiction le père et la contrefaçon la mère – devient un fétiche dont les traits ne doivent l'existence qu'au remplacement des éclairages à la mode. "Le monde est beau" — telle est sa devise. En elle se dissimule la posture d'une photographie qui peut installer n'importe quelle boîte de conserve dans l'espace, mais pas saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre, et qui annonce, y compris dans ses sujets les plus chimériques, leur commercialisation plutôt que leur connaissance. Mais puisque le vrai visage de cette création photographique est la publicité ou l'association, son véritable rival est le dévoilement ou la construction. "La situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple 'reproduction de la réalité' n'explique quoi que ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien 'quelque chose à construire', quelque chose d''artificiel', de 'fabriqué'".»
Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie» (1931), *Études photographiques*, n° 1, 1996 (en ligne: http://etudesphotographiques.revues.org/99).

I «Tout document est document de culture, mais sa singularité n'a pas l'évidence du fait brut. Dans le monde de l'art, on associe souvent la singularité du document à un effet de surprise, à un choc visuel, ou au caractère idiosyncrasique dont il a été revêtu. La singularité d'un document visuel tient surtout à l'environnement discursif dans lequel il est "produit", au réglage minutieux du contexte dans lequel il est reproduit ou exposé. Il faut toutefois ajouter que la précision de ce réglage ne préjuge en rien de l'intérêt du document lui-même, c'est-à-dire de la valeur des interprétations qui pourront en être données ultérieurement. La durée d'un document artistique, comme celle d'un document historique, n'est pas celle de l'information médiatique, même si l'obsolescence accélérée de l'art contemporain tend à masquer cette différence.
C'est ici qu'intervient le critère de l'œuvre. Tout document est un document de culture. Mais son importance, qui va généralement de pair avec sa singularité et sa rareté, l'apparente à l'œuvre, dont un des traits distinctifs, dans le vaste domaine des artefacts, est la permanence transculturelle, c'est-à-dire la multiplicité d'interprétations auxquelles elle donne lieu de la part de publics hétérogènes, éloignés dans le temps. Le document artistique se sépare ainsi de l'intention qui a présidé à sa production, autant que de la fonction documentaire qui lui a été assignée par ses usagers. On retrouve le principe d'impersonnalité si souvent revendiqué par les poètes et les artistes modernes, qui a conduit Walker Evans à mettre en avant l'idée anti-expressive et surtout anti-fonctionnelle du "style documentaire" (distinct de la fonction documentaire).»
Jean-François Chevrier, «Le tableau et le document d'expérience», in *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 147.

I «Dès les années soixante […], Sander et Evans sont redécouverts par une nouvelle génération de photographes et de conservateurs. Le département des Photographies du MoMA en particulier, avec John Szarkowski, les érige en champions et, fidèle à leur position, place l'idée du document comme forme au cœur de son programme, allant jusqu'à étendre cette grille de lecture à toute l'histoire de la photographie. L'autorité que l'institution va incarner pendant plusieurs décennies ne fera que renforcer l'emprise de cette position et l'ascendant de Sander et d'Evans. Des tenants du "Nouveau Document" dans les années soixante aux "Nouveaux Topographes" des années soixante-dix, tous retiennent leur leçon de réserve formelle, de neutralité apparente ou de travail en série. Dans leur sillage, c'est à travers des photographes qui vont rompre avec les signes de la "photographie d'auteur" pour réinvestir une esthétique documentaire que le médium fera son entrée définitive dans le monde – et dans le marché – de l'art au cours des années quatre-vingt, rejouant un scénario paradoxal vieux d'un demi-siècle.
Mais l'influence de ces images ne s'est pas limitée à la photographie ; elle a rayonné dans bien d'autres champs, du cinéma aux arts plastiques. L'œuvre d'Evans en particulier (son intérêt pour le lettrage, la publicité, l'architecture vernaculaire ou le déchet, son travail sur la frontalité, l'effacement du sujet, la série ou l'édition) a trouvé de nombreux échos dans l'art américain d'après-guerre, du pop art à la mouvance conceptuelle, de Jasper Johns à Dan Graham ; elle a marqué, dans les années soixante-dix, les diverses stratégies de documentation – et de critique politique – cherchant à échapper aux codes du photojournalisme (qu'on pense à Martha Rosler ou à Allan Sekula) ; elle plane enfin, comme celle de Sander, sur les innombrables travaux contemporains fondés sur la collection, l'archivage et le montage des images photographiques.»
Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (rééd.), p. 408.

I «La crédibilité de l'image comme trace explicite de ce qui est intelligible dans le monde vivant a été revue à la baisse pour deux raisons, qui sont à la fois de "droite" et de "gauche". Les institutions sociales sont au service d'une classe, elles légitiment et renforcent sa domination tout en la maintenant cachée derrière la fausse couverture de l'égalité universelle. Pour attaquer cette situation, il faut frapper en premier sur le mythe culturel et monolithique de l'objectivité (et sur ses complices, la transparence et la non-reconnaissance de la médiation). Ce mythe concerne non seulement la photographie mais aussi tout le champ journalistique : les médias dominants utilisent la soi-disant objectivité de leurs reporters et journalistes pour clamer leur détention de la vérité. Par opposition, la droite réussit à utiliser pour ses propres fins la remise en cause de la crédibilité et du "principe de vérité". La droite voit les gens comme fondamentalement inégaux et considère l'élite comme une formation naturelle composée des personnes les plus aptes à comprendre la vérité et à goûter aux plaisirs et à la beauté d'objets "nobles" plutôt que "vulgaires". Jouer avec cet ordre naturel relève pour elle du suicide social, c'est pourquoi elle souhaite mettre la main sur une partie de la pratique photographique, s'en assurer la paternité et l'isoler dans les réseaux des galeries, musées et autres marchés de l'art. Ce faisant, elle dissocie la compréhension de l'élite et de ses objets de la compréhension commune. Le résultat de cette démarche (solidement ancrée sur des profits financiers) a été un mouvement général qui a établi à droite un discours légitimé sur la photographie – incluant une esthétisation (et donc une formalisation) du sens et un déni du contenu, un déni de l'existence d'une dimension politique. Dès lors, la relation dialectique dont je parlais supra, celle qui unit l'image au monde contemporain – et plus particulièrement à l'idéologie – est brisée.»
Martha Rosler, «Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire», in *Sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 189-191.

I «– Thierry Garrel : Pour moi l'essai est un des vrais grands horizons du documentaire. L'essai, en tant qu'il est une configuration construite d'images, de sons, de présences, de pensées, est un des domaines majeurs du documentaire. Donc, il y a peut-être une confusion sur les mots dans la mesure où on a tendance à penser que le documentaire restituerait simplement la réalité visible des choses, alors que, pour moi, le documentaire envisage l'ensemble des questions humaines, qu'il s'agisse de la vie actuelle ou des productions du passé, ou de la capacité de l'homme à réfléchir sur son humanité. Cela peut vouloir dire que tout documentaire est un essai. Il s'oppose au direct de la télévision, à l'évidence du plateau, à l'évidence de pouvoir énoncer le monde…

– Dominique Païni : *… et à la restitution sans délai entre les moments de l'enregistrement et sa représentation.*
– T.G. : Qu'est-ce qui s'interpose ? Une écriture, des stratégies narratives, dans tous les cas des choses qui n'existent que parce qu'il y a un auteur. La communication établie à la télévision m'intéresse parce que c'est un chemin court entre deux consciences, celle du spectateur et celle de l'auteur. À un niveau plus global, et là c'est de la politique, il s'agit de la communication d'une population avec ses savants, ses artistes ou avec elle-même. Communication qui suppose un troisième terme. C'est ce troisième terme qui m'intéresse.
– D.P. : *Quand on dit documentaire, on pense quand même à la "fenêtre" sur le réel. Quand on t'écoute, le documentaire semble plutôt correspondre à un support opaque et à une malléabilité des images.*
– T.G. : C'est peut-être le passage du visible au pensé. Le documentaire ne serait pas une machine à voir mais une machine à penser : une restitution synthétique, dans une durée donnée, d'une expérience de connaissances complexes que l'auteur restitue à travers son langage. Machine à penser aussi pour le spectateur qui fait une expérience du monde qui n'est pas littérale, qui n'est pas liée au direct ou à la transparence du monde, mais au temps de la pensée. C'est pourquoi l'expérience du documentaire définie de cette façon est pour le spectateur une expérience forte et mémorable qui s'inscrit dans sa vie à l'égal d'autres expériences. »
Dominique Païni, « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n° 264, Paris, janvier 2001, p. 48.

❙ « En fait ce sont les mêmes problèmes qui se sont posés ici et là, mais qui ont provoqué en surface des effets inverses. Ces problèmes, on peut les résumer d'un mot : la mise en question du *document*. Pas de malentendu : il est bien évident que depuis qu'une discipline comme l'histoire existe, on s'est servi de documents, on les a interrogés, on s'est interrogé sur eux ; on leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre ils pouvaient le prétendre, s'ils étaient sincères ou falsificateurs, bien informés ou ignorants, authentiques ou altérés. Mais chacune de ces questions et toute cette grande inquiétude critique pointaient vers une même fin : reconstituer, à partir de ce que disent ces documents – et parfois à demi-mot – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux ; le document était toujours traité comme le langage d'une voix maintenant réduite au silence, – sa trace fragile, mais par chance déchiffrable. Or, par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports. Il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs ; elle est le travail et la mise en œuvre d'une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de rémanences. Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire* ; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. »
Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008, p. 14-15.

PHOTOGRAPHIE ET DISCOURS

❙ « À travers un important corpus inauguré avec *The Innocents* [*Les Innocents*, 2002] et s'étendant jusqu'à *A Living Man Declared Dead and Other Chapters* (2011) et au-delà, Simon a constamment cherché, avec une détermination jamais démentie, à inclure et domestiquer les légendes – décrites par Walter Benjamin comme des "étincelles" –, produisant une œuvre qui refuse obstinément de transiger avec la volonté de situer les images photographiques dans des contextes sociaux, politiques, éthiques et personnels à travers l'emploi maîtrisé de textes et d'un design graphique qui lui sont propres. À chaque présentation de son travail, qu'il soit spécifiquement conçu pour l'accrochage ou mis en page dans une publication, Simon exerce un contrôle implacable et une attention aiguë sur le moindre détail – signe qu'elle porte autant d'intérêt à son sujet qu'aux moyens de présenter ses récits. »
Simon Baker, « Refuser les fluctuations loin de l'origine et de la destination », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 8-9.

❙ « *Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne.* Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie. Mais dès que l'homme est absent de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur cultuelle. L'exceptionnelle importance des clichés d'Atget, qui a fixé les rues désertes de Paris autour de 1900, tient justement à ce qu'il a situé ce processus en son lieu prédestiné. On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour

le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. Dans le même temps, les magazines illustrés commencent à orienter son regard. Dans le bon sens ou dans le mauvais, peu importe. Avec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois indispensable. Et il est clair qu'elle a un tout autre caractère que le titre d'un tableau. Les directives que les légendes donnent à celui qui regarde les images d'un magazine illustré vont se faire plus précises encore et plus impérieuses avec le film, où la perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent. »
Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Paris, 2000, p. 285-286.

❙ « Ici, trois remarques.
D'abord ceci : le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui "insuffler" un ou plusieurs signifiés seconds. Autrement dit, et c'est là un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image ; ce renversement a son prix : dans les modes traditionnels d'"illustration", l'image fonctionnait comme un retour épisodique à la dénotation, à partir d'un message principal (le texte) qui était senti comme connoté, puisqu'il avait précisément besoin d'une illustration ; dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou "réaliser" la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image ; mais comme cette opération se fait à titre accessoire, le nouvel ensemble informatif semble principalement fondé sur un message objectif (dénoté), dont la parole n'est qu'une sorte de vibration seconde, presque inconséquente ; autrefois, l'image illustrait le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination ; il y avait autrefois réduction du texte à l'image, il y a aujourd'hui amplification de l'une à l'autre : la connotation n'est plus vécue que comme la résonance naturelle de la dénotation fondamentale constituée par l'analogie photographique ; on est donc en face d'un procès caractérisé de naturalisation du culturel.
Autre remarque : l'effet de connotation est probablement différent selon le mode de présentation de la parole ; plus la parole est proche de l'image, moins elle semble la connoter ; happé en quelque sorte par le message iconographique, le message verbal semble participer à son objectivité, la connotation du langage "s'innocente" à travers la dénotation de la photographie ; il est vrai qu'il n'y a jamais d'incorporation véritable, puisque les substances des deux structures (ici graphique, là iconique) sont irréductibles ; mais il y a probablement des degrés dans l'amalgame ; la légende a probablement un effet de connotation moins évident que le gros titre ou l'article ; titre et article se séparent sensiblement de l'image, le titre par sa frappe, l'article par sa distance, l'un parce qu'il rompt, l'autre parce qu'il éloigne le contenu de l'image ; la légende au contraire, par sa disposition même, par sa mesure moyenne de lecture, semble doubler l'image, c'est-à-dire participer à sa dénotation.
Il est cependant impossible (et ce sera une dernière remarque à propos du texte) que la parole "double" l'image ; car dans le passage d'une structure à l'autre s'élaborent fatalement des signifiés seconds. Quel est le rapport de ces signifiés de connotation à l'image ? Il s'agit apparemment d'une explicitation, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, d'une emphase ; en effet, le plus souvent, le texte ne fait qu'amplifier un ensemble de connotations déjà incluses dans la photographie ; mais parfois aussi le texte produit (invente) un signifié entièrement nouveau et qui est en quelque sorte projeté rétroactivement dans l'image, au point d'y paraître dénoté : "Ils ont frôlé la mort, leur visage le prouve", dit le gros titre d'une photographie où l'on voit Elisabeth et Philip descendre d'avion ; cependant, au moment de la photographie, ces deux personnages ignoraient encore tout de l'accident aérien auquel ils venaient d'échapper. Parfois aussi la parole peut aller jusqu'à contredire l'image de façon à produire une connotation compensatoire ; une analyse de Gerbner (*The social anatomy of the romance confession cover-girl*) a montré que dans certains magazines du cœur, le message verbal des gros titres de couverture (de contenu sombre et angoissant) accompagnait toujours l'image d'une cover-girl radieuse ; les deux messages entrent ici en compromis ; la connotation a une fonction régulatrice, elle préserve le jeu irrationnel de la projection-identification. »
Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, n° 1, Paris, 1961, p. 127-138 (en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921).

❙ « Un discours peut alors se définir en termes assez formels comme l'ensemble des relations gouvernant la rhétorique d'énonciations proches. Au sens le plus large, le discours se constitue d'un contexte énonciatif : les conditions qui assujettissent et soutiennent sa signification, et qui déterminent son objectif sémantique. […]
Cette définition suppose également que la photographie constitue un énoncé "incomplet", un message dont la lisibilité repose sur une matrice externe de conditions et de présupposés. C'est-à-dire que la signification d'un message photographique est nécessairement déterminée par un contexte. Nous pourrions définir cette position comme suit : une photographie communique au moyen de son association avec un texte caché ou implicite ; c'est ce texte, ce système de propositions linguistiques cachées, qui porte la photographie dans le domaine de la lisibilité (j'utilise le mot texte dans son sens le plus lâche ; nous pourrions imaginer une situation du discours dans laquelle les photographies sont enveloppées du seul langage parlé ; le mot "texte" suggère simplement le caractère institutionnel et pesant du système sémiotique qui se cache derrière toute icône).
Envisageons pour l'instant une situation de discours rudimentaire concernant des photographies.
L'anthropologue Melville Herskovits montre à une femme africaine de la forêt équatoriale un instantané de son fils. Tant qu'on ne lui a pas désigné les détails de la photographie, cette femme est incapable de reconnaître une image. Une telle incapacité semble correspondre à un comportement logique dans une culture où la concordance d'une cartographie bidimensionnelle et de l'espace "réel" tridimensionnel n'a pas cours, une culture dénuée de

mécanismes réalistes. Pour cette femme, la photo est vierge de tout message, c'est un "non-message", tant qu'elle n'est pas linguistiquement cadrée par l'anthropologue. Une proposition métalinguistique telle que "voici un message" ou "ceci vaut pour votre fils" sera nécessaire pour déchiffrer l'instantané. […]
La "lecture" photographique est un acquis. Et pourtant, dans le monde réel, l'image elle-même semble "naturelle" et appropriée, et paraît manifester une indépendance illusoire à la matrice de présupposés qui déterminent sa lisibilité. Rien ne semble plus naturel qu'une photographie de presse, ou encore quelqu'un sortant un instantané de son portefeuille et disant : "c'est mon chien". Nous sommes régulièrement informés que la photographie "détient son langage propre", "excède le discours", qu'elle représente un message "à la signification universelle" – en bref, que la photographie est un système de signes ou un langage universel et autonome. Ce qui repose sur l'idée quasi formaliste selon laquelle la photographie détient ses qualités sémantiques de conditions intrinsèques à l'image. Mais si nous acceptons le postulat fondamental selon lequel l'information est l'aboutissement d'une relation culturellement déterminée, nous ne pouvons plus attribuer une signification intrinsèque, ou universelle, à l'image photographique. »
Allan Sekula, « Sur l'invention du sens dans la photographie » (1974), in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 68-69

❙ « C'est, bien sûr, avec le cubisme que des éléments de langage – l'héritage de Mallarmé – apparaissent systématiquement dans le visuel pour la première fois dans l'histoire de la peinture moderniste et qu'un parallèle s'établit entre le commencement d'une analyse structurelle du langage et l'analyse formaliste de la représentation. Mais les pratiques conceptuelles allaient au-delà d'un rapprochement entre le modèle linguistique et le modèle perceptuel, plus loin que la spatialisation du langage et la temporalisation de la structure visuelle. Inhérente à l'art conceptuel était la proposition consistant à substituer une définition linguistique (l'œuvre en tant que proposition analytique) à l'objet d'une expérience spatiale et sensible, ce qui constituait l'assaut le plus lourd de conséquences contre la visualité de l'objet, son statut de marchandise et sa forme de distribution. En outre, les pratiques conceptuelles exprimaient une réflexion sur la construction et le rôle (ou la mort) de la notion d'auteur, autant qu'elles redéfinissaient les conditions de réception de l'art et le rôle du spectateur. »
Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique conceptuelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *Essais historiques II. Art contemporain*, Villeurbanne, art édition, 1992, p. 157.

❙ « Pour de nombreux artistes, à la fin des années 1960, la valeur de l'œuvre autonome, comme finalité nécessaire d'un projet artistique, semblait relever de la valeur d'échange du travail réifié. Il fallait suspendre ou mettre entre parenthèses cette finalité pour retrouver la vérité du processus d'expérience et de recherche. L'art devait se rapprocher de la vie comme action et transformation, expression et communication. La photographie devint extrêmement utile en tant que technique d'enregistrement et support d'information. Produisant de simples documents, et non des œuvres autonomes, elle renvoyait nécessairement le spectateur (ou regardeur) à l'idée, à l'action, au processus, développés par l'artiste. L'image n'était plus proposée en elle-même ni pour elle-même à la jouissance du public et à sa liberté de perception ou d'interprétation ; elle était produite pour que celui-ci retrouvât et reconstituât à travers elle une démarche, une expérience (au sens de l'expérimentation scientifique), une procédure, un système. Douglas Huebler, par exemple, qui fut le premier artiste à employer la photographie dans un projet conceptuel, à partir de 1968, réalisait des images "bien faites", "dans le sens, dit-il, d'une perfection technique", mais il précisait : "Leur beauté procède de la stratégie à laquelle je recours et qui consiste à libérer les choses, présentes dans le monde, du poids et de la pression de leur spécificité : j'invente des systèmes, me permettant de soumettre les choses à un modèle de pensée." […]
En travaillant à partir d'une prédétermination conceptuelle et d'un "système" posé comme cadre – arbitraire – d'une action, Huebler a mené des expériences, voire des campagnes de prises de vues, dont les résultats ne sont finalement pas sans analogies avec les images de rue produites à la même époque par d'autres artistes américains, photographes, comme Friedlander ou Winogrand. La différence principale tient à un usage constant, chez Huebler, du langage comme premier outil de formalisation de l'expérience (et, de ce fait, sa démarche voisinait surtout avec celle de Robert Barry ou de Lawrence Weiner). »
Jean-François Chevrier, « Les développements sériels et leur capacité analytique », in *Photo-Kunst*, Stuttgart, Graphische Sammlung / Staatsgalerie Stuttgart, 1989, p. 67.

❙ « Au début des années 1970, parmi les nombreux artistes de la période qui s'emparent de la photographie, certains, comme Allan Sekula ou encore Martha Rosler, ne se contentent plus de s'en servir à des fins instrumentales, pour documenter des performances, des installations extra-muséales ou pour mettre en cause de façon générale l'objet d'art et les codes de la représentation, mais se prennent peu à peu d'intérêt pour le médium lui-même, sa théorie et son histoire. Issus de filières universitaires, là où les photographes défendus par Szarkowski émanaient des milieux professionnels, et maniant la plume autant que l'appareil, ils se mettent à interroger, de l'extérieur, les pratiques et les discours qui avaient jusque-là structuré cette histoire. Ils sont soutenus dans cette entreprise de déconstruction par une nouvelle génération d'historiens (Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Christopher Phillips, Sally Stein ou Abigail Solomon-Godeau), de nouveaux organes, tels *October* ou *Afterimage*, ainsi qu'un champ élargi de références, incluant la théorie marxiste, la littérature et le cinéma (à travers Jean-Luc Godard, Chris Marker ou Jean Rouch notamment).
Ils reviennent en particulier sur la tradition documentaire, qu'ils attaquent sur plusieurs fronts, pour mieux la réformer et la faire revivre. […] On prend soin surtout de démonter le mythe de la transparence du document, d'un accès innocent et naturel aux faits, pour souligner au contraire que la photographie documentaire est toujours une construction *discursive*, marquée, comme tout discours, par un contexte historique, social et institutionnel, par un cadre de réception, ainsi que par des stratégies sémantiques et rhétoriques qui dépassent de beaucoup les limites de l'image, pour

mettre en jeu l'accompagnement textuel et les dispositifs de présentation.
À partir de là, il s'agirait, pour ces artistes, d'élaborer des stratégies documentaires qui, tout en possédant la force de description ou de dénonciation de la photographie sociale traditionnelle, rendraient dans le même temps constamment attentif à ses propres codes et produiraient chez le spectateur un effet de distanciation empêchant toute lecture naïve de l'image comme double de la réalité. Dans cette recherche d'une construction complexe – et par là manifeste – du sens, ces artistes, et Allan Sekula en particulier vont réactiver une forme photojournalistique que Szarkowski avait contribué à démanteler au profit du tirage autonome : l'essai photographique, dans lequel les images s'agencent en séquences descriptives ou narratives et s'augmentent de plusieurs niveaux de textes, légendes succinctes, paroles rapportées, récits ou commentaires développés. À aucun moment le spectateur/lecteur ne peut ainsi croire à une quelconque évidence photographique ; l'écrit en particulier acquiert une importance prépondérante, comme une forme de rempart aux séductions immédiates des images et comme une façon de rappeler toujours au regardeur leur propre nature de signe. »
Olivier Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 416-419.

❙ « Le scepticisme qui grève l'efficacité politique des images depuis les années 1970 a remis en question l'aptitude du documentaire à intervenir face à l'esthétisation. Contestée par les artistes et critiques Martha Rosler et Allan Sekula, l'objectivité était interrogée quant à sa valeur morale et son éthique supposée. Cherchant un moyen de sortir de ce dilemme insoluble, des photographes de cette époque ont intégré l'image et le texte dans un contexte conceptualiste, quoique résolument sociopolitique. Le retentissement de ces débats sur la création artistique est patent dans la pratique de Simon depuis *The Innocents*, un projet réalisé directement en réaction au pouvoir propre à la photographie de faire d'un innocent un coupable : nombre de ceux qui figurent dans *The Innocents* ont été accusés à tort sur la base d'une documentation photographique erronée, mais cautionnée par des témoins oculaires. Reconnaissant les pièges que recèle le pouvoir de séduction de l'image, ou les risques que l'on court à la sortir de son contexte, Simon associe méthodiquement l'image et le texte. Utilisant l'aptitude de la photographie légendée à susciter l'intérêt du public et à l'informer, elle transforme ce qui est inaccessible ou indétectable en une forme visible et intelligible, mesurant ainsi l'étendue du clivage qui sépare l'accès privilégié d'une minorité et l'accès limité du public. »
Elisabeth Sussman & Tina Kukielski, « Introduction » extraite de *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 78-79.

❙ « Au-delà de l'aspect convaincant des recherches qui nourrissent le travail de Simon, au-delà de la rhétorique complexe de sa présentation, et au-delà même de la valeur d'usage finale des œuvres proprement dites, il y a la qualité indéniable des photographies dont la pratique de l'artiste tire sa puissance. Car, dans un certain sens, cette œuvre doit son impact autant à l'esthétique élaborée et profondément séduisante déployée pour exprimer visuellement des idées qu'à son contenu lui-même. À ce sujet, il faut noter aussi que l'œuvre de Simon s'inscrit dans le sillage persistant de la "déqualification" de la photographie associée à l'art conceptuel dans les années 1960 et 1970. Mais, là où les artistes de la génération précédente recherchaient des images photographiques techniquement médiocres pour bâtir des œuvres critiques envers le système social et sa politique de représentation, Simon, elle, adopte les normes techniques et formelles les plus exigeantes de la pratique photographique. Ses images de scènes de crime, d'aberrations et d'injustices sont composées, calibrées et présentées avec une remarquable attention à l'histoire d'un médium dont le travail de Simon remet souvent directement en question les principes. Avec rigueur, retenue et une attention aux détails, y compris techniques, Simon a produit un ensemble photographique stupéfiant qui va, du moins en termes de genres conventionnels, du portrait au paysage, à la nature morte, aux images d'actions et d'accidents, et même à la pure abstraction, sans jamais s'écarter d'une signature visuelle bien identifiable. »
Simon Baker, « Refuser les fluctuations loin de l'origine et de la destination », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 9.

❙ « Taryn Simon juxtapose en effet le visuel et le textuel en une sorte de montage qui n'est ni totalisant ni téléologique. Sa critique du progressisme la conduit à décrire dans les termes suivants sa concaténation d'images et de textes :
Il n'y a pas de résultat final. Il n'y a que désorientation ou inconnue. C'est une équation qui se replie constamment sur elle-même. Ð + Y n'est égal à rien, pas même à l'infini. L'équation se transforme simplement en une autre question.
Cette affirmation est difficile à concilier avec un art qui a fait preuve d'un intérêt formel soutenu pour les listes, les catalogues, les index, les collections, les études de cas et les assemblages. Ces modes d'assemblage peuvent-ils conduire à une indétermination extrême de la forme, ou à cet abandon de l'ordre auquel Simon déclare son allégeance ? La dynamique du déplacement souligne l'importance de l'itératif et de l'interstitiel.
Chez Simon, il n'y a pas de clôture dans l'association de l'image et du texte ; autrement dit, « *X + Y n'est égal à rien* ». Cet espace liminal et signifiant entre le bord de la photographie et l'émergence d'autres formes de représentation s'ouvre au désir de traduction. Et en disséminant le mode de signification de la photographie dans d'autres médias esthétiques et d'autres pratiques culturelles, la traduction garantit la survie de l'image. Simon a raison de laisser entendre qu'il est dans la nature de la photographie de muter en d'autres questions et d'autres discours. »
Homi Bhabha, « Au-delà de la photographie », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 228.

COLLECTER, CLASSER, AGENCER

INTRODUCTION

❙ « Avec l'art conceptuel, l'esthétique du multiple, de la répétition, de la quantité se réfère aux schémas de l'investigation scientifique, de l'accumulation des connaissances, du traitement de l'information, voire aux règles administratives ou juridiques. La représentation, l'hégémonie du visuel, contestées par Duchamp, réhabilitées par le pop art, font place aux notions de projet, de programme, de processus. La collection, érigée en principe de désignation, de récurrence et d'archivage, fait œuvre. En 1967, Sol LeWitt, en réaction au caractère intensément personnalisé de l'expressionnisme abstrait nord-américain, donne cette définition de l'art conceptuel : "Quand un artiste adopte une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu et décidé au préalable et que l'exécution est affaire de routine. L'idée devient une machine qui fait l'art. […] L'art doit engager l'esprit du regardeur plutôt que ses yeux ou ses émotions. […] Les idées peuvent s'énoncer par des nombres, des photographies, des mots, ou tout autre moyen, peu importe." L'artiste sériel ne cherche pas à produire un bel ou mystérieux objet, mais fonctionne comme un archiviste qui catalogue les résultats de ses prémisses. […] Il doit suivre ses principes prédéterminés jusqu'à leur conclusion en évitant toute subjectivité.»
Jean-Louis Boissier, « La collection à l'œuvre », in *La Recherche photographique*, n° 10, juin 1991, p. 83.

❙ « Dans *ALMDD* [*A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII*], je me suis effectivement focalisée sur des "modèles structurels", afin d'englober le sujet sous sa forme la plus contraignante. J'ai cherché à réaliser un inventaire que je ne pourrais ni publier, ni mettre en scène – un inventaire à la fois orienté et absolu. C'est la raison pour laquelle j'ai opté pour le thème des liens du sang. J'ai ensuite voulu opposer l'ordre et la certitude propres à un tel sujet au désordre et au chaos des récits qui fondent chacun des "chapitres". L'aspect esthétique de l'œuvre est fondé sur des modèles structurels, des codes et des systèmes. […]
On peut observer dans mes séries un mouvement vers le texte au détriment du privilège de l'image unique. Avec le temps, mon usage de la photographie s'est fait de plus en plus brut, dépouillé. Je l'emploie comme un outil dans sa forme la plus pure : une machine à collecter. Il en résulte comme dans toute photographie, un espace de vérités multiples. »
« Taryn Simon, méprises », entretien avec Eleanor Hearthey, *Art press*, n° 397, février 2013 (en ligne : http://www.alminerech.com/dbfiles/mfile/80300/80362/20130123_France_1.pdf).

❙ « L'œuvre de Taryn Simon donne à voir des agencements multiples d'images provenant de ce département de la Bibliothèque publique de New York et accompagnées, dans le livre *The Picture Collection*, de reproductions de dossiers, de notes et de correspondance des bibliothécaires, ainsi que de demandes des visiteurs répertoriées au fil des ans. Fidèle à ses habitudes, Simon présente ce matériau sous une forme relativement brute, évoquant la pulsion archivistique qui prévalait dans l'art peu après le tournant du millénaire – particulièrement ici où elle rassemble des documents dont la simple existence peut défier la raison, en semblant superposer fait et fiction, ou, mieux, souligner les dimensions fictionnelles d'information factuelle. Il n'est pas rare que l'artiste présente ainsi son travail dans des systèmes organisationnels qui semblent ancrés dans une méthodologie scientifique, mais qui se révèlent n'être qu'arbitraires ou sortis de sa propre imagination.
De ce point de vue, il faut noter que Simon est la seule parmi ses pairs à fréquemment ménager une sorte d'interface entre différentes notions contemporaines de la représentation et, plus précisément, de ce qui peut être vu : l'esthétique politisée de Schiller, prolongée par Jacques Rancière à travers sa formule de "partage du sensible", est convoquée conjointement à l'administration bureaucratique et à l'encadrement de la photographie, qui déterminent légalement notre accès et notre recours actuels aux images. »
Tim Griffin, « Une futurité improbable : Taryn Simon et la *Picture Collection* », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 308-309.

❙ « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui *a part* au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part. L'animal parlant, dit Aristote, est un animal politique. Mais l'esclave, s'il comprend le langage, ne le "possède" pas. Les artisans, dit Platon, ne peuvent s'occuper des choses communes parce qu'ils n'ont *pas le temps* de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être *ailleurs* parce que *le travail n'attend pas*. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique, une "esthétique" qui n'a rien à voir avec cette "esthétisation de la politique", propre à l'"âge des masses", dont parle Benjamin. Cette esthétique n'est pas à entendre au sens d'une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme œuvre d'art. Si l'on tient à l'analogie, on peut l'entendre en un sens

kantien – éventuellement revisité par Foucault –, comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.»
Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14-15.

DE L'IDENTIFICATION À L'ARCHIVE

❙ «"J'ai dû regarder les photos de plusieurs hommes. J'ai désigné celle de Ron, car, dans mon esprit, c'est lui qui ressemblait le plus à mon agresseur. Mais ce qui s'est passé en réalité, c'est que j'avais fait un portrait-robot et que c'est à ce dernier, et non à mon agresseur, que la photo ressemblait. Au moment de procéder à la séance d'identification, la police m'a demandé si je pouvais le reconnaître en chair et en os. J'ai désigné Ronald, car, inconsciemment, dans mon esprit toujours, il ressemblait à la photo, la photo ressemblait au portrait-robot et le portrait-robot ressemblait au coupable. Toutes ces images se sont fondues en une seule qui s'est transformée en Ron, et Ron est devenu mon agresseur".
Jennifer Thompson, à propos du processus d'identification de l'homme qui l'avait violée.
Lors de l'été 2000, j'ai réalisé pour le *New York Times Magazine* les portraits d'hommes qui avaient été injustement condamnés, incarcérés et par la suite libérés du couloir de la mort. Après ce travail de commande, j'ai entrepris d'enquêter sur le rôle de la photographie dans le système judiciaire. J'ai parcouru les États-Unis pour photographier et questionner des hommes et des femmes punis pour des crimes qu'ils n'avaient pas commis. Dans leur cas, la photographie a fourni au pouvoir judiciaire un instrument de transformation qui a fait de citoyens innocents des criminels; elle a permis aux policiers de recueillir des témoignages qui, basés sur la mémoire visuelle, incriminaient les mauvaises personnes, et a aidé les procureurs à obtenir les condamnations. Le système n'avait pas su reconnaître les limites d'un processus dépendant de l'image.»
Taryn Simon, «Avant-propos», extrait de *The Innocents* (2002), in *Taryn Simon. Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 13.

❙ «Euclide a rappelé l'importance rhétorique de la preuve: "Ce qui est affirmé sans preuve peut être nié sans preuve". Considérée *a priori* comme un enregistrement neutre du réel, la photographie a été par conséquent utilisée depuis son invention comme pièce à conviction ou témoignage, permettant de prouver, dénoncer, convaincre ou mobiliser. Qu'il s'agisse de documenter et rappeler les exactions commises par les nazis, de dénoncer les tortures infligées à des prisonniers irakiens ou l'irresponsabilité des essais nucléaires, ou plus trivialement de prouver l'existence des fantômes ou des lutins, la photographie devient la pièce à conviction permettant d'étayer l'argument. Pourtant, le réel représenté dans la photographie ne peut être qu'un indice parmi d'autres éléments. En effet, des deux grandes catégories de preuves valides (déduction et induction), seule l'induction, qui part du cas particulier pour en tirer une règle générale, est applicable à l'image. Par conséquent, la représentation particulière figurant sur la photographie ne sera la preuve d'une réalité générale qu'avec une certaine probabilité dont l'évaluation dépend de l'ensemble des autres connaissances dont dispose le spectateur au moment de l'induction (notamment le lieu et les modalités de prise de vue, l'absence de manipulation, l'existence d'autres photographies ou d'autres témoignages, les convictions personnelles du spectateur, comme sa confiance, ses croyances, etc.). En d'autres termes, la valeur probante de l'image variera compte tenu des autres connaissances individuelles ou collectives: avec ou sans l'appui d'une preuve photographique, les premiers pas de Neil Armstrong sur la Lune apparaissent aujourd'hui pour une majorité (plutôt) avérés alors que l'existence des fantômes est (plutôt) discutée. Toutefois comme "une image [vaut] mille mots", elle dispose dans nos sociétés médiatiques d'un impact et d'une force dont ni l'écrit ni le discours ne disposent plus. C'est pourquoi la puissance probante de l'image conduit inévitablement au risque de son mésusage, avec la désinformation, la manipulation ou la propagande, comme en témoigne les faux charniers de Timisoara. Mais nous empiétons ce faisant sur les autres thèmes, ceux du Vrai et du Bien, confirmant l'impossibilité perecquienne des classifications: "Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique […]. Malheureusement ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais."»
Christian Pirker, «Par-delà les apparences», in *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008, p. 15.

❙ «Les faveurs républicaines et communardes de Courbet ainsi que sa réticence face au symbole impérial de la colonne Vendôme étaient connues. Dès septembre 1870, le peintre propose à la Commission des arts de "déboulonner" la colonne, afin d'en transférer les bronzes au palais de la Monnaie ou aux Invalides. Sa responsabilité dans la chute de la colonne ne fait, semble-t-il, pas de doute. Cependant, lorsque la décision de démolir le monument est définitivement prise, le 12 avril 1871, Courbet n'est pas présent. Sa participation aux assemblées de la Commune ne débute que le 16 avril pour se terminer officiellement par sa démission le 11 mai 1871, soit cinq jours avant la démolition effective de la colonne, le 16 mai suivant. Lors de son procès, en septembre 1871, il ne cessera d'affirmer son innocence: "J'ai sauvé la colonne même dans sa chute (à laquelle je n'ai pu m'opposer, on ne s'oppose pas à deux millions d'individus), c'est moi qui ai fait mettre les fascines pour prévoir les dégâts et les brisures, et j'étais tellement sûr de mon action que j'ai écrit à M. Jules Simon, si on peut me prouver que j'ai détruit la colonne je me charge de la relever à mes frais."
Cette preuve, les Versaillais ont tenté de la trouver dans la photographie. Le doute est instillé en particulier par une photographie de Bruno Braquehais montrant la statue de Napoléon à terre – située initialement en haut de la colonne Vendôme. Dans le premier tiers droit de l'image, à

l'arrière-plan, figure un homme barbu et coiffé d'un képi de soldat. S'agit-il de Courbet ? Pour certains, l'identification ne fait aucun doute et aurait permis de confondre le peintre lors de son procès. Pour d'autres, la ressemblance est trop hasardeuse pour permettre de le reconnaître.
À deux reprises – en 1871 puis en 1874 – les tribunaux délibèrent sur la responsabilité du peintre dans la chute de la colonne Vendôme. Le 2 septembre 1871, le peintre est jugé responsable de la chute de la colonne. Cette condamnation est légère : six mois de prison et 500 francs d'amende alors que d'autres sont condamnés à mort ou à perpétuité. Il ira à Sainte-Pélagie en prison et s'acquittera de l'amende. Mais en 1873 les ennuis recommencent pour Courbet, suite à la décision de redresser la colonne. L'État l'attaque à nouveau en indemnisation. En juin 1874, il est condamné aux frais faramineux de reconstruction de la colonne. Ses biens et ses tableaux saisis, il s'exile à La Tour-de-Peilz, en Suisse, Ruiné, Courbet finit ses jours en exil et meurt en 1877. "La colonne perd son otage", écrit Jules Vallès à la mort de Courbet.
À ce jour, les historiens ne sont pas parvenus à déterminer avec précision si le portrait de groupe, réalisé par Bruno Braquehais, avait été utilisé lors du procès du peintre ni si Courbet a effectivement participé à la destruction de la colonne Vendôme. En 1969, Helmut Gernsheim, rapidement suivi par d'autres, reconnaît Courbet sur la photographie de façon catégorique. Il compare le visage, agrandi, à d'autres portraits du peintre, afin de prouver son assertion. D'autres spécialistes mettent cependant en doute cette identification, soulignant en particulier l'inadéquation du képi et de l'uniforme, que Courbet ne portait pas à cette époque. Aujourd'hui, la question n'a toujours pas été élucidée et le rôle de la photographie comme preuve reste ambigu. Une identification de Courbet sur cette image permettrait de déterminer avec certitude sa présence lors de la chute de la colonne, mais en rien sa responsabilité dans sa destruction. »
Daniel Girardin et Christian Pirker, *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes Sud / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008, p. 36-37.

▮ « Dès avril 1871, ces pouvoirs publics versaillais ont pris conscience du rôle que cette technique [la photographie] pouvait jouer dans les opérations de contrôle et d'identification des communards, notamment par la duplication des portraits photographiques des "insurgés" et leur envoi aux polices des départements. Le 1er mai, le ministre de l'Intérieur, en réponse aux demandes du Procureur de la République du Havre et du Préfet de police, autorise ainsi la "reproduction et l'envoi en province de portraits photographiques des hommes qui se sont particulièrement fait remarquer pour leur participation à l'insurrection de Paris".
Cette initiative reste toutefois ponctuelle même si, après l'écrasement de la Commune, le recours à la photographie pour identifier les suspects s'intensifie. Confiscations et dénonciations mettent à la disposition des autorités une multitude de documents photographiques, portraits-carte de visite comme images de rues et de barricades prises pendant la Commune. Le 21 juillet, *Le Charivari* note que "la photographie rend de grands services à la police : c'est au collodion que l'on doit toutes les arrestations que l'on fait en ce moment". Trois mois après, le 16 octobre, *Le Moniteur de la photographie*, reprenant un article paru dans plusieurs journaux à la même période, souligne "qu'on ne se doute guère combien la photographie rend chaque jour des services à l'instruction des affaires judiciaires. Dans les poursuites intentées aux communards, c'est à la photographie qu'on a dû de reconnaître un grand nombre de défenseurs de la Commune. Aussitôt l'entrée des troupes à Paris, on a saisi toutes les photographies représentant la chute de la colonne Vendôme, les fédérés sur les barricades, etc. et ces tableaux faits sur nature, agrandis par d'habiles opérateurs donnent des portraits on ne peut plus ressemblants de ceux qui se sont mis aux premières places. Comment les chefs fédérés pourront-ils nier avoir pris part à la Commune, alors qu'on leur représente leur personne sur les barricades, reconnaissable sans même l'aide de la loupe ? Il a été fait ainsi près de quarante planches qui vont se trouver dans les dossiers du Conseil de Guerre". "L'expérience faite à cet égard n'a pas été inutile et c'est à ce moment que l'on a installé à la Préfecture de police un atelier photographique, qui permet de prendre le signalement irrécusable des malfaiteurs", ajoute Maxime du Camp. Expérience décisive donc, qui, malgré les difficultés et les aléas d'un système encore balbutiant, marque une étape importante dans l'établissement de la photographie comme instrument d'identification et de répression. »
Quentin Bajac, « Une image sous contrôle », *La Commune photographiée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 9.

▮ « Les notions d'indice, de preuve, de visibilité et d'archivage attachés d'emblée à la photographie ne pouvaient qu'inspirer les pouvoirs répressifs policiers et judiciaires. Dès 1854, Ernest Lacan formulait la proposition d'un service photographique pour la police ; le portrait-carte des années 1860 diffusait entre autres curiosités, le portrait des assassins les plus notoires (Troppmann par Appert, 1869 ; Richebourg avait photographié ses victimes). Ce sont les événements de la Commune de 1871 qui déclenchèrent – comme la guerre de Sécession aux États-Unis – une présence plus massive de la photographie, restée jusque-là d'emploi occasionnel. Appert photographie dans les prisons de Versailles les communards, généralement de face, à mi-corps. Les intentions ne sont pas très franches (les détenus peuvent cependant acquérir leur portrait), et ces effigies servent à l'évidence à constituer un fichier "préventif", consultable à l'occasion de toute récidive. Le premier service photographique de la police dérive de cette pratique ; il est créé en 1872. En 1882 le Service d'identification de la préfecture de police, dirigé par Alphonse Bertillon, s'engage dans l'exploitation du signalement anthropométrique, et l'atelier de photographie est placé sous sa responsabilité en 1888. L'idée de base d'un tel service suppose les notions de récidive et de "repris de justice" qui "sera forcé de se reconnaître dans cette image accusatrice". Tout prévenu est soumis à l'établissement d'une fiche signalétique et anthropométrique, dans laquelle la photographie n'apporte qu'une partie des indices. La fiche cartonnée comprend des photographies de face et de profil, obtenues par un dispositif immuable, à distance codifiée et selon des principes fixes, de telle sorte que le visage soit réduit au 1/7, avec des conditions de pose et d'éclairage constantes

(le système face-profil n'a d'ailleurs pas varié depuis lors). […] En 1890, Bertillon annonçait un fichier de 90 000 photographies, d'ores et déjà impossible à confronter, dans la pratique, à l'image d'un individu appréhendé ; c'est donc le *repérage des différences*, leur qualification, leur classification et, en dernier ressort, leur quantification qui permettait d'attribuer à un inconnu une identité figurant au fichier et de le confondre comme récidiviste. »
Michel Frizot, « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 263-264.

❙ « L'institution de l'archive photographique a reçu sa première et sa plus complète articulation en conjonction précise avec une méthode de travail de la police de plus en plus professionnalisée et technologique, et avec la science émergente de la criminologie. Cela s'est produit dans les années 1880 et 1890. Pourquoi le modèle de l'archive a-t-il été d'une telle importance pour ces disciplines conjointes ? En termes de structure, l'archive est à la fois une entité paradigmatique abstraite et une institution concrète. Dans les deux sens, l'archive est un vaste ensemble de substitution, fournissant une relation d'équivalence générale entre les images. En comparant, à la fin des années 1850, les photographies aux billets de banque, le physicien et essayiste Oliver Wendell Holmes produisait une métaphore pénétrante de l'archive en dépôt encyclopédique d'images échangeables. La capacité de l'archive à réduire toute vue possible à un seul code d'équivalence était fondée sur l'exactitude métrique de l'appareil photographique. C'était un médium dont on pouvait extraire des données mathématiques exactes ou, comme l'a formulé en 1839 le physicien François Arago, un médium "*dans lequel les objets préservent leur forme mathématiquement*". Pour les positivistes du XIXe siècle, la photographie réalisait doublement le rêve d'un langage universel des Lumières : le langage universel mimétique de l'appareil photographique produisait une vérité plus haute, plus cérébrale, une vérité qui pouvait être articulée dans le langage universel abstrait des mathématiques. De ce fait, la photographie pouvait être adaptée à une vision galiléenne du monde, comme un livre "écrit dans le langage des mathématiques". La photographie promettait plus que la richesse des détails ; elle promettait de réduire la nature à son essence géométrique. Il devenait alors vraisemblable que l'archive fournisse un indicateur physiognomonique standard du criminel, et assigne à chaque corps criminel une position relative et quantitative à l'intérieur d'un ensemble plus vaste.
L'archive n'a pourtant pas tenu ses promesses, à cause du monceau de contingences de la photographie et à cause de la quantité d'images. Les composantes des archives photographiques ne sont pas des unités lexicales conventionnelles, elles sont plutôt soumises au caractère circonstanciel de tout ce qui est photographiable. Ainsi est-il absurde d'imaginer un dictionnaire de photographies, à moins d'écarter la spécificité des images individuelles en faveur d'un modèle typologique comme celui qui sous-tend l'iconographie de l'anatomie de Vésale ou la plupart des planches qui accompagnent l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Il est clair que la transformation du circonstanciel et de l'idiosyncratique en quelque chose de typique et d'emblématique est une manière de "domestiquer" la photographie. Ce qui s'accomplit habituellement par un décret stylistique et interprétatif ou par le prélèvement d'un cas "représentatif" parmi ceux que l'archive propose.
Une autre méthode consiste à inventer une machine, ou plutôt un appareil administratif, un système de classement, qui permette à l'opérateur/chercheur/éditeur d'extraire le cas individuel de l'immense quantité d'images contenues dans l'archive. Ici la photographie n'est pas vue comme nécessairement typique ou emblématique de quoi que ce soit, mais seulement comme une image particulière, isolée pour les besoins de l'inspection. Ces deux voies sémantiques sont tellement fondamentales dans la culture du réalisme photographique que leur existence même est habituellement ignorée. »
Allan Sekula, « Le corps et l'archive », in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 242-243.

❙ « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes ; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu *le système de son énonçabilité*. L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose ; c'est *le système de son fonctionnement*. Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce grand murmure confus d'un discours, loin d'être seulement ce qui nous assure d'exister au milieu du discours maintenu, c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre.
Entre la *langue* qui définit le système de construction des phrases possibles, et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l'archive définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est *le système général de la formation et de la transformation des énoncés*.

Il est évident qu'on ne peut décrire exhaustivement l'archive d'une société, d'une culture ou d'une civilisation ; pas même sans doute l'archive de toute une époque. D'autre part, il ne nous est pas possible de décrire notre propre archive, puisque c'est à l'intérieur de ses règles que nous parlons, puisque c'est elle qui donne à ce que nous pouvons dire – et à elle-même, objet de notre discours – ses modes d'apparition, ses formes d'existence et de coexistence, son système de cumul, d'historicité et de disparition. En sa totalité, l'archive n'est pas descriptible ; et elle est incontournable en son actualité. Elle se donne par fragments, régions et niveaux, d'autant mieux sans doute et avec d'autant plus de netteté que le temps nous en sépare : à la limite, n'était la rareté des documents, le plus grand recul chronologique serait nécessaire pour l'analyser. Et pourtant comment cette description de l'archive pourrait-elle se justifier, élucider ce qui la rend possible, repérer le lieu d'où elle parle elle-même, contrôler ses devoirs et ses droits, éprouver et élaborer ses concepts – du moins en ce stade de la recherche où elle ne peut définir ses possibilités que dans le moment de leur exercice – si elle s'obstinait à ne décrire jamais que les horizons les plus lointains ? Ne lui faut-il pas se rapprocher le plus possible de cette positivité à laquelle elle-même obéit et de ce système d'archivé qui permet de parler aujourd'hui de l'archive en général ? Ne lui faut-il pas éclairer, ne serait-ce que de biais, ce champ énonciatif dont elle-même fait partie ? L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite. »
Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008, p. 177-179.

❙ « L'autre forme de réinscription topique de l'image est la forme-archive. Je veux désigner par ce terme cette modalité de l'art qui est apparue dans les années 1960 avec l'art conceptuel. Ed Ruscha puis Dan Graham ont été les premiers à l'élaborer à la suite de Marcel Duchamp, avant d'être suivis par de très nombreux artistes. Elle est devenue, depuis une dizaine d'années, une des modalités majeures de la forme-art. Dans le catalogue de présentation de son exposition "Archive Fever" qui fut montrée au MoMA en 2005, Okwui Enwezor note ainsi :
"Les termes de référence pour la *Boîte-en-Valise* de Duchamp, *le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Broodthaers, et l'*Atlas* de Richter, correspondent précisément aux différentes conceptualisations de l'archive par Foucault et par Derrida. La *Boîte-en-Valise* dans laquelle Duchamp a installé son œuvre déjà existante sous la forme de reproductions, l'hétérogénéité des dispositifs curatoriaux du *Département des Aigles* ou le commentaire perpétuel de Richter sur la photographie comme objet mnémonique deviennent et forment une logique de domiciliation et de consignation (regroupant les signes qui désignent l'œuvre de l'artiste), aussi bien que la condition matérielle des propositions faites par chacune de ces œuvres, le récit qu'elle doit véhiculer, l'archive a priori de la pratique de l'artiste."
Okwui Enwezor rapproche cette méthode de ce que Hal Foster identifie comme une "compulsion d'archive" caractéristique des pratiques artistiques actuelles : "Les artistes interrogent la prétention à l'auto-suffisance de l'archive en la lisant à contre-courant. Cette interrogation peut s'en prendre aux principes structurels et fonctionnels qui sous-tendent l'usage du document d'archive comme il peut résulter de la création d'une autre structure d'archive comme un moyen d'établir une relation archéologique à l'histoire, à l'évidence, à l'information, et aux données qui veulent imposer leurs propres catégories interprétatives."
Dans ce descriptif de la généalogie et des procédures qui s'inscrivent sous cette dénomination d'archive, Enwezor souligne d'une part la manière dont les procédés d'archivage artistique cherchent à rendre justice à l'opacité du document, et d'autre part l'a priori de l'archive, son statut de condition épistémologique, dont il s'agit éventuellement de souligner les limites. La forme-archive qui s'impose aujourd'hui est issue de cette double perspective. Mobile, extensive. composée de reproductions, ou encore méta-mémorielle, chez ceux qui l'instituent dans la tradition de Duchamp, Broodthaers, Richter, cette forme-archive prend, chez leurs successeurs, une tournure plus démonstrative. Elle se dédie soit à la critique du positivisme dominant dans les sciences humaines, comme l'histoire et l'archéologie, soit à la question, non moins théorique, de la trace et de sa réinscription : l'écriture de la mémoire, question psychanalytique, d'un côté, et les technologies d'information et de communication, l'analyse des techniques d'inscription de l'autre. Quelle que soit la teneur des documents qui sont archivés, il apparaît alors évident que l'enjeu de cette forme-archive est de leur donner place, symboliquement, dans la société, à un moment où l'idée de cette place et l'imaginaire qui la figure sont à repenser. C'est ainsi que la forme-archive s'impose peu à peu comme une arme nouvelle dans la politique de l'art. »
Catherine Perret, « Politique de l'archive et rhétorique des images », *Critique*, n° 750-760, Paris, 2010, p. 704-705.

INVENTAIRE ET TAXINOMIE

❙ « […] Simon fait preuve d'une intelligence remarquable en choisissant la *Picture Collection* comme sujet, puisque celle-ci est à l'image de son œuvre jusqu'à ce jour : elle démontre l'échec inévitable des tentatives d'organiser le monde en images et en texte, tout étant riche d'implications quant à l'organisation plus générale de la société. Si la Picture Collection a pris des dimensions sociologiques, c'est également le cas ici de la méthodologie adoptée par Simon. Comme Hal Foster l'écrit dans "An Archival Impulse", en s'interrogeant sur le désir de divers artistes de fouiller dans l'histoire singulière de l'art moderne et de la philosophie pour trouver de nouveaux modes d'ordonnancement de la civilisation et de l'expérience : "Peut-être que, comme la bibliothèque d'Alexandrie, toute archive est bâtie sur une catastrophe (ou sur sa menace), en prévision d'un anéantissement qu'elle est impuissante à déjouer". C'est précisément cet anéantissement, ou ces effacements, qui sont sans doute les plus intrigants. Comme Simon l'a déclaré à propos de son travail sur les archives : "Les manques et les glissements présents dans toute information collectée ont quelque chose à nous dire". »
Tim Griffin, « Une futurité improbable : Taryn Simon et la *Picture Collection* », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 317.

❙ « À l'extrême fin des années vingt, l'analogie entre photographie et collection commence à être discutée en Allemagne. Si les débats autour de la photographie d'avant-garde restent dominés par les questions de perception ou d'expression, les vertus taxinomiques du médium sont désormais comptées parmi ses spécificités au moment où croît l'intérêt pour des approches plus documentaires. Dans son article "Le lien aux choses", Walther Petry souligne "la capacité de la photographie à *retenir, extraire, collectionner*". Paraissent également dans les revues spécialisées des articles incitant l'amateur à entreprendre des inventaires typologiques sur divers sujets tirés de la nature, de l'histoire ou de l'archéologie. Il pourrait avoir plaisir à se lancer dans une véritable collection, comme on le fait avec des timbres ou des médailles, mais à partir d'objets inamovibles : les derniers moulins à vent, les anciennes installations de chasse en forêt, les croix élevées au bord des routes […].
Mais c'est Evans qui va le mieux théoriser ce rapport à la collection. La place qu'il attribue, dans *American Photographs*, à sa *Vitrine* de *photos à un penny*, véritable "*found collection*", lui confère une valeur emblématique. Elle constitue la deuxième illustration du livre (juste après la vue d'un studio où, à la façon d'un générique, le mot "photos" apparaît plusieurs fois, comme pour annoncer le thème général du recueil). Cette vue d'images accumulées semble désigner la collection comme la condition essentielle de la photographie ici considérée et, partant, comme le régime auquel le livre se soumettra. Dans ses textes et ses entretiens ultérieurs, Evans reviendra à de nombreuses reprises sur la question : "[Le photographe] est un collectionneur insensé", qui "collectionn[e] les choses avec les yeux". "Le photographe, l'artiste (prend) une image : symboliquement, il déplace un objet ou une combinaison d'objets et, par là même, se fait un titre de cet objet ou de cette combinaison, et un titre de l'avoir vu à sa première place.". "Je pense que les artistes sont métaphoriquement des collectionneurs."
La proximité est telle que, au fil des décennies, Evans devient collectionneur au sens propre : qu'un objet l'intéresse et, indifféremment, il le ramasse ou le prend en photo. D'après Kirstein, "cette passion de collectionneur pour les produits éphémères américains", Evans l'a déjà au moment de leur rencontre, au début des années trente, époque où il amasse "boîtes d'allumettes, portraits de joueurs de base-ball, images à collectionner dans les paquets de cigarettes, vieilles cartes de vœux, boîtes à tabac, sacs publicitaires en papier, ficelle". […] Evans va non seulement théoriser la signification d'un tel penchant par rapport à son activité de photographe, mais aussi l'intégrer à son œuvre. Trois ans avant sa mort, en 1972, il réalise à Yale une exposition présentant côte à côte des objets réels – en l'occurrence des pancartes publicitaires ou des panneaux routiers – et leurs images. Le dispositif met en relief ce qui rapproche sa doctrine photographique de l'activité du collectionneur. D'une part, l'idéal de transparence absolue: l'image est explicitement désignée comme un quasi-équivalent de la présence réelle de l'objet, la seule altération signifiante reconnue à la prise de vue étant, comme dans la collection, l'arrachement de cet objet à son contexte. D'autre part, l'importance du rassemblement : une fois détaché de sa position originelle, cet objet peut, grâce à la photographie comme à la collection, être intégré à un système comparatif et acquérir une signification nouvelle.
On a beaucoup cherché, ces dernières années, à rapprocher la photographie documentaire – celle qui prétend s'en tenir à un pur constat – du ready-made artistique, le geste de l'artiste semblant, dans les deux cas, se borner à l'acte de sélection. Deux particularités la distinguent cependant du ready-made pour l'apparenter plutôt, comme l'affirme Evans, à l'art de la collection. En premier lieu, loin de la volonté d'indifférence esthétique prônée par Duchamp, elle maintient un facteur de goût comme critère de sélection : le photographe, comme le collectionneur, n'amasse et ne montre que des objets qui l'intéressent, se faisant, pour reprendre la formule d'Evans, "un titre d'avoir vu". En second lieu, elle s'efforce toujours de constituer un dispositif relationnel et se fonde ainsi, contrairement au geste de Duchamp, sur la recherche du nombre. Evans lui-même a relevé l'aspect compulsif d'une telle pratique et ses conséquences psychologiques : bâtir une collection, par nature infinie, peut vite relever de l'obsession, rendre "vraiment un peu fou", comme il le note à propos de son travail sur le métro new-yorkais — "c'est compulsif et vous pouvez difficilement arrêter". »
Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (rééd.), p. 309-311.

❙ « Le premier témoignage écrit, chez Evans, d'un vaste projet couvrant la société américaine remonte au début de 1934. En amont, ce programme renvoie à son article de 1931 appelant à l'application aux États-Unis de l'ambition de Sander ; en aval, il annonce *American Photographs* de 1938, qui en sera la concrétisation :
"Je sais que le temps des livres de photos est maintenant venu. Une ville américaine est le meilleur sujet. […] La ville américaine est ce que je recherche. Je peux en utiliser plusieurs, en gardant les choses typiques […]
Les gens de toutes classes, entourés de groupes de nouveaux clochards.
Les automobiles et le paysage automobile.
L'architecture, le goût urbain américain, le commerce, la petite échelle et la grande échelle, l'atmosphère des rues en ville, l'odeur de la rue, les choses repoussantes, les clubs de femmes, la fausse culture, la mauvaise éducation, la religion en déclin.
Le cinéma.
Les signes de ce que les gens de la ville lisent, mangent, voient pour se divertir, font pour se délasser sans y parvenir.
Le sexe.
La publicité." »
Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (rééd.), p. 113.

❙ « Témoin privilégié de l'invention et de l'expansion du musée moderne, le médium photographique s'était cependant vu, dès ses origines, annexé à des tâches d'inventaires puis à la mise en place de répertoires de formes destinés aux étudiants, lui assurant ainsi un enracinement progressif dans la sphère des Beaux-Arts. Des sculptures du British Museum photographiées par Roger Fenton dans les années 1850 aux fameuses planches botaniques de Karl Blossfeldt divulguées au grand public à la fin des années 1920, nombreux sont les exemples permettant d'attester cette connivence.

Considérées aujourd'hui comme des classiques de la photographie "plasticienne", les planches de Blossfeldt, commentées par Walter Benjamin et admirées par Georges Bataille, n'aspiraient pourtant initialement à aucune "autonomie" et témoignent ainsi du statut incertain et fluctuant de certaines "œuvres" historiques qui, au gré des tendances, champs de réceptions et axes interprétatifs ont su évoluer d'un registre à un autre. […] Quant à August Sander, auteur d'une entreprise ambitieuse visant, dans une perspective sociologique, à inventorier les différents "types" allemands de la République de Weimar et du IIIe Reich, il est considéré depuis les années 1960 comme l'une des figures les plus influentes de la photographie plasticienne, certains travaux de, cités au hasard, Fiona Tan ou Rineke Dijksta, de Charles Fréger ou Arne Svenson s'inscrivant à une échelle à la fois plus modeste et orientée dans sa continuité. Or la démarche de Sander, contrairement à celle de ses héritiers, ne revendiquait pas de dimension esthétique, le photographe se contentant d'épouser un credo dont l'"objectif" était de se plier en toute neutralité aux "types" photographiés.
Une rupture conséquente s'opère dans les années 1960 avec l'émergence des arts minimal puis conceptuel, ces deux tendances étant plus enclines à s'approprier les prétendues objectivité et neutralité inhérentes aux opérations de classement. Le modèle d'archivage "scientifique", dans sa froideur et distanciation, ses absences d'affect et d'implication personnelle, reflète dès lors un nouvel axiome auquel s'identifie une famille d'artistes réfractaire aux débordements en tous genres de l'expressionnisme abstrait. Sander constitue à ce titre une référence absolue pour le couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher qui reprend à la fin des années 1950, avant de le transmettre tant bien que mal à ses étudiants de l'École de Düsseldorf, le flambeau de la Nouvelle Objectivité. Mais tandis que l'opération de Sander était pour ainsi dire restée lettre morte due à un contexte à la fois politique et artistique peu favorable, les "sculptures anonymes" des Becher, s'attachant à classer et archiver différents "types" de vestiges industriels, bénéficient dès le milieu des années 1960 de l'attention que leur portaient les minimalistes américains. Insensibles à des variations qualitatives, leurs polyptyques sont exclusivement tributaires des motifs classés. […] Ce culte de l'archivage et du classement, les Becher n'en auront bien entendu pas l'exclusivité, de nombreux artistes, tant en Europe qu'aux États-Unis – citons Ed Ruscha ou Lewis Baltz – ayant adopté parallèlement à la trajectoire du couple des stratégies similaires sans pour autant atteindre le degré d'exhaustivité et de persévérance propre à leur incomparable parcours. Les Becher sont les auteurs de leurs propres photographies, respectant ainsi une forme d'"originalité" qui fait défaut à certains de leurs confrères.
Car si les années 1960 et 1970 sont synonymes d'un engouement pour la taxinomie, celles-ci voient aussi la prolifération de démarches cherchant à indexer des images de seconde main. Des typologies absurdes de Hans-Peter Feldman aux différentes archives regroupées par Christian Boltanski, il s'agit effectivement à nouveau pour des photographes amateurs ou amateurs de photographies de convertir des méthodes de classement d'ordre scientifiques, sociologiques ou journalistiques à des fins créatrices.
Servant par moments de sources d'inspirations et de bases de données à l'élaboration de travaux ultérieurs, les archives et collections d'images (photographies extraites d'albums de famille, reproductions découpées dans des sources imprimées, etc.) rassemblées par ces artistes peuvent en outre, dans une optique ready-made, être décontextualisées et instrumentalisées telles quelles au cœur de leurs démarches. Un cas exceptionnel constitue à cet égard l'*Atlas* de Gerhard Richter, ce répertoire photographique qui comporte à la fois des images glanées par le "peintre" ou réalisées par ses propres soins étant simultanément la source principale de son œuvre officielle et un *work in progress* déployé dans le temps et l'espace.
Les bases posées dans les années 1960 et au début des années 1970 ne cesseront de s'étoffer dans les décennies à venir, la passion du classement et de l'archive se maintenant avec une constance et un souci de renouvellement jamais démentis. Des livres de Sol LeWitt à ceux de Claude Closky, du *Uncanny* de Mike Kelley aux *Collections* de Barbara Bloom, des *Certified Ray Guns* de Claes Oldenburg aux *Couchers de soleil* de Fischli & Weiss, innombrables sont les ramifications taxinomiques qui se sont développées ces trente dernières années. Et quand bien même les différentes propositions semblent épouser un large éventail d'esthétiques, force est de constater que la pulsion classificatoire est l'une des rares caractéristiques à infiltrer les multiples et divergentes tendances de la photographie contemporaine. »
Erik Verhagen, « Penser-classer, l'inventaire photographique », in *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts éditions, 2009, p. 37-38.

❙ « Sander a travaillé presque toute sa vie (jusque dans les années cinquante) à son œuvre magistrale, *Hommes du XXe siècle*, qui devait être une sorte de recensement photographique de la société germanique, mais ce projet, typiquement inspiré par la pensée d'artistes "engagés" des années vingt, sombra sous les coups du nazisme. Sander avait pour objectif de fixer en images une analyse des catégories sociales, des artistes aux fonctionnaires, des chômeurs aux aristocrates.
Commencée avec les paysans de la région de Cologne, où il s'était installé en 1910, son enquête avait été poursuivie plus systématiquement auprès de représentants de toutes les classes sociales. Il ne s'agissait pas seulement d'établir un catalogue des divers professions, mais de parvenir pour chaque sujet choisi à une œuvre composée, réfléchie, qui renvoie à la fois à ses caractères personnels (par la physionomie, l'attitude) et à sa fonction sociale, à son rôle dans la hiérarchie. C'est en portant attention à l'environnement du sujet, au "fond" sur lequel se détache le personnage – et qui lui sert en quelque sorte de commentaire – ou à des accessoires de travail, que Sander réussit à faire de chaque individu une unité typologique : "Montrer le sujet dans un environnement correspondant à chaque individualité". […]
En 1929, Sander publie la première partie de sa vaste entreprise sociologique (*Antlitz der Zeit*), puis six autres publications (jusqu'en 1934) consacrées à des régions, mais son premier livre est saisi par la police nazie. August Sander, dont l'influence fut grande auprès de la jeune photographie après la Seconde Guerre mondiale, voulait

transmettre un point de vue critique sur la société allemande hiérarchisée et non faire une désuète apologie de "types" préconçus. Il soulevait ainsi des questions fondamentales qui retentissent auprès de Robert Frank ou Diane Arbus : la capacité de sauvegarder une expression personnelle dans les apparences physiologiques, l'aptitude de l'individu isolé à représenter le groupe humain… ».
Michel Frizot, « August Sander (1876-1964) », *Histoire de voir. De l'instant à l'imaginaire, 1930-1970*, Paris, Centre national de la photographie, 1989.

❙ « "La photographie est comme une mosaïque qui ne devient une synthèse que quand elle est présentée en masse", avait déclaré Sander ; cette phrase pourrait aussi bien s'appliquer au travail de Simon. Ayant réalisé des milliers de portraits entre 1924 et 1933, Sander voulait présenter un panorama complet du peuple allemand sous le titre *Hommes du XXe siècle*, censé présenter "les visages d'une époque". À un moment, Sander prévoyait d'organiser l'ensemble en sept sections, correspondant à des villes et comprenant environ quarante-cinq portfolios de douze photographies chacun. Cet ordre imposé est ce qui inscrit dans le champ des sciences sociales des images par ailleurs très variées. Comme le dit Benjamin : "Il faudra s'habituer à ce que les gens cherchent à lire sur votre visage d'où vous venez. […] L'ouvrage de Sander est plus qu'un livre d'images, c'est un cahier d'exercices."
Les personnages de Sander sont caractérisés selon des définitions sociales ("Le Maître carreleur", " Le Mendiant", "La Femme de la société", "L'Artiste") et placés dans une taxonomie où ils représentent une identité générique plutôt qu'eux-mêmes. En conséquence, la même personne peut entrer dans plusieurs catégories : l'artiste provocateur dada Raoul Hausmann, par exemple, apparaît sous différents aspects dans différentes sections. Sander se réduit lui-même à un type, "Le Photographe", et réalise méthodiquement des images qui évitent d'exprimer un style ou une personnalité artistique ; il cherche, comme il le dit, "à voir les choses telles qu'elles sont et non telles qu'elles devraient ou pourraient être". Comme chez Simon, chaque individu ne peut être défini qu'en relation avec l'ensemble de la taxonomie, ce qui remet en question toute distinction entre la personne et son milieu social. Simultanément, la taxonomie est rendue visible ; elle apparaît comme "quelque chose d'artificiel, de posé", d'idéologique.
Le projet de Simon reprend sous différents aspects celui de Sander en nous proposant une version possible des *Hommes du XXe siècle*. Du moins pousse-t-elle la logique de son projet à l'extrême en présentant des images plus nombreuses et apparemment plus mécaniques que celles de son prédécesseur, et en les inscrivant dans l'architecture conceptuelle de l'ethnographie (les types nationaux, la grille comparative des images, la légende informative et neutre). Cette logique apparaît telle quelle, directement sur le mur. Même l'espace de l'exposition est transformé en une sorte de laboratoire : les murs sont peints avec un blanc Super White plutôt qu'avec le blanc cassé habituel, et l'éclairage est porté, à la demande expresse de l'artiste, à sept fois son niveau normal. Mais alors que Sander met toute son énergie à représenter la société à laquelle il appartient, et donc lui-même en tant qu'être social, Simon englobe dans son regard l'ensemble du monde et semble, à première vue, ne regarder que la vie des autres. Là où, chez Sander, le choix des sujets et de leur position était décidé sur la base de hiérarchies sociales supposées, chez Simon, les sujets sont stratifiés en fonction de catégories comme le sang, l'appartenance ethnique et la nation. Cette différence mérite qu'on s'y arrête, d'autant qu'elle semble marquer un tournant important pour Simon, dont les œuvres antérieures se concentraient sur les systèmes sociaux de sa propre culture, celle des États-Unis. »
Geoffrey Batchen, « Le revenant » [*A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII*, 2011], in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 235-237.

❙ « *Contraband* est aussi un exercice de répétition : pour la photographe qui prend mille soixante-quinze images ; pour le douanier qui, une fois de plus, découvre une cache de *khat* (stimulant analogue aux amphétamines) ; et pour le spectateur qui, une fois de plus, se retrouve face à une boîte de comprimés. Contrairement à *An American Index*, on ne sait rien ici des histoires qui entourent ces objets, on ne voit pas derrière le rideau et on doit se contenter d'une formule visuelle qui se répète jusqu'à l'épuisement. En termes d'organisation, *Contraband* obéit donc à la procédure qui permet de conserver les secrets. La formule (l'objet saisi est photographié sur un fond neutre) est répétée à l'infini jusqu'à créer une taxonomie autonome qui prétend apporter ordre et clarté. Nous cherchons à discerner un sens dans ces agencements photographiques, en perdant de vue le fait qu'il s'agit d'une sous-section de l'information où règne la mise en scène. La taxonomie devient une formule rituelle qui, en réalité, empêche la clarification ; de même qu'un secret construit souvent des récits pour créer un monde parallèle qui n'a de la réalité que l'apparence. »
Daniel Baumann, « Ce trou noir », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon,* Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 368.

❙ « Cette série de photographies propose un récit exhaustif de l'aéroport et du trafic aérien, à travers quelque chose dont la forme se rapproche de celle éminemment impersonnelle et administrative de la liste, destinée à être présentée à côté des listes concrètes d'objets confisqués. Le travail de Taryn Simon s'inscrit ainsi dans la longue histoire du déploiement par des artistes de la forme de la liste, des listes établies par Gilbert & George, à celles de Hans-Peter Feldmann et de Christian Boltanski dans les années 1970 : listes-portraits d'individus tels que révélés par leurs effets personnels. *Lost Property – Tramway* (1994) de Boltanski rassemblait quelque cinq mille objets perdus par autant de personnes dont il me disait que "…chacune a sa propre histoire, chaque personne est différente… chaque visage est différent ; chaque aventure est différente". L'histoire de la liste se prolonge de nos jours avec "Vertige de la liste ", la série d'événements et la grande exposition proposés par Umberto Eco au Louvre en novembre 2009, un projet qui a rassemblé de nombreuses formes de listes, des reliquaires antiques (des collections d'objets en tant que listes rendues tangibles) aux listes produites par des peintres, de Bosch à Boltanski, des écrivains, d'Aristote et Diogène Laërce à

Rabelais jusqu'à Borges et Perec. Eco dresse des listes de catégories de listes : "listes des infinités", listes "pratiques" et listes "poétiques" comme les listes de livres de Calvino ; des "échanges de listes pratiques et de listes poétiques", comme les inventaires et les itinéraires de Perec :
– Des slogans fugitifs : "De l'autobus, je regarde Paris"
– De la terre : du gravier tassé et du sable
– De la pierre : la bordure des trottoirs, une fontaine, une église, des maisons…
– De l'asphalte
– Des arbres (feuillus, souvent jaunissants)
– Un morceau assez grand de ciel (peut-être 1/6e de mon champ visuel).
Bien entendu, Eco rend hommage à la "mère suprême de toutes les listes", Internet, et il n'est pas anodin ici que Taryn Simon inclue Google parmi ses sources d'inspiration majeures. L'hyperlien crée des trajectoires à l'intérieur de cet espace-liste sans bornes, des micro-listes à l'intérieur de la mère de toutes les listes. »
Hans Ulrich Obrist, « L'aéroport, à jamais. Londres, Heathrow, mai 2010 », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon,* Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 114-115.

❙ « Homère a pu construire (imaginer) une forme close parce qu'il avait une idée claire de ce qu'était une civilisation agricole et guerrière à son époque. Le monde dont il parlait ne lui était pas inconnu, il en connaissait les lois, les causes et les effets, et c'est pourquoi il a su le *mettre en forme*.
Il existe toutefois un autre mode de représentation artistique : quand on ignore les confins des choses que l'on entend représenter ; quand on ne sait pas combien il y en a et qu'on en présuppose un nombre, sinon infini, du moins astronomiquement grand : ou encore quand on ne peut donner de quelque chose une définition par essence, et que, pour parler de ce quelque chose, le rendre compréhensible, plus ou moins perceptible, on en énumère les propriétés – et, nous le verrons, les propriétés accidentelles d'un quelque chose, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, sont considérées comme infinies.
Non que la forme ne puisse suggérer l'infini — toute l'histoire de l'esthétique est là pour nous le répéter –, mais il ne faut pas jouer sur les mots. L'infini de l'esthétique est le sentiment *subjectif* de quelque chose qui nous dépasse, c'est un état émotif : en revanche, l'infini dont nous parlons ici est un infini *actuel*, fait d'objets peut-être dénombrables mais que nous n'arrivons pas à dénombrer – et dont nous craignons que la numération (et l'énumération) soit sans fin. Lorsque Kant perçoit le sentiment du sublime en admirant un ciel étoilé au-dessus de lui, il éprouve la sensation (subjective) que ce qu'il voit dépasse sa sensibilité, et c'est pourquoi il postule un infini que nos sens ne parviennent pas à saisir mais que même notre imagination ne réussit pas à embrasser en une intuition unique. D'où un plaisir inquiet, qui nous fait éprouver la grandeur de notre subjectivité, capable de vouloir quelque chose que nous ne pouvons avoir. Or, l'infinité de la sensation que Kant éprouve est un mouvement passionnel (et, d'un point de vue esthétique, on pourrait la représenter même si l'on ne peignait ou ne nommait poétiquement qu'une seule étoile) : en revanche, la non-numérabilité des étoiles est un infini que nous dirons objectif (les étoiles seraient très nombreuses même si nous n'existions pas). L'artiste qui tente ne serait-ce qu'une énumération partielle de toutes les étoiles de l'univers veut en quelque sorte faire penser à cet infini objectif.
L'infini de l'esthétique est un sentiment qui découle de la plénitude finie et parfaite de la chose que l'on admire, tandis que l'autre forme de représentation dont nous parlons suggère presque *physiquement* l'infini, car, de fait, *il ne finit pas*, il ne se conclut pas dans une forme. Nous appellerons cette modalité de représentation *liste*, ou *énumération*, ou *catalogue.* »
Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 17-18.

❙ « Les listes de Taryn Simon sont également ludiques et absurdes, à l'image de celles de l'Oulipo. L'Ouvroir de littérature potentielle, célèbre groupe littéraire fondé en 1960 par Raymond Queneau et Francois Le Lionnais, fonctionne aujourd'hui encore comme un laboratoire permanent de recherche et d'innovation. Les auteurs oulipiens, de Georges Perec à Jacques Roubaud, inventent et s'imposent des règles sur la base desquelles ils créent leurs textes. Malgré les apparences, ces règles ne sont pas des limitations, mais sont en fait susceptibles de produire toutes sortes de possibilités auparavant inconcevables, des potentialités de production littéraire, de création de ce que l'oulipien américain Harry Mathews a appelé "incidents de fiction absolument inimaginables". À propos de l'interaction continue de l'ordre et du désordre en poésie, de la dialectique poétique oscillant sans cesse entre soumission à un système de règles et écart par rapport à celui-ci, Mathews est éloquent : "Toutes les formules métriques et les stances altèrent le langage, et les formules les plus strictes, les plus arbitraires – la formule du limerick, par exemple –, produisent des textes qui frisent l'absurde et parfois basculent par-dessus bord. Mais au lieu d'éviter ces formules, les écrivains les adoptent."
De la même façon, les photographies et les textes rassemblés par Taryn Simon dans *Contraband* mettent au jour le désordre et l'aléa qui règnent au sein même des contraintes qu'impose un système déterminé par les concepts d'ordre et de contrôle absolus : contrôle tant logistique de l'aéroport – ses rythmes, ses structures, les questions d'accès, d'autorisation et d'exclusion – que juridique des restrictions imposées à certaines catégories d'objets étrangers pénétrant sur le territoire américain.
Les images et les listes de Taryn Simon englobent à la fois l'ordre et le désordre, et ouvrent un troisième espace dans les interstices de ces formes de contrôle : un espace du subreptice, de l'oublié, du bizarre et du banal, objets exposés sous la lumière froide de l'appareil photographique, et tous disposés sur un immuable fond gris – la couleur de l'administration et de la neutralité. »
Hans Ulrich Obrist, « L'aéroport, à jamais. Londres, Heathrow, mai 2010 », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon,* Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 116-117.

❙ « Taryn Simon : Le projet que nous avons élaboré permet d'étudier les différences et les similitudes culturelles en indexant un matériau visuel issu de différents pays. Ce

matériau résulte de systèmes de filtrage. Notre projet concerne la manière dont les analyses statistiques censément neutres fabriquent en fait la vision que nous avons de nous-mêmes.
Aaron Swartz : Ce à quoi l'on prête aujourd'hui davantage d'attention, c'est la façon dont ces outils prétendument neutres, comme Facebook ou Google, affirment donner une image quasi non médiatisée du monde, grâce aux statistiques, aux algorithmes et aux analyses, alors qu'en fait ils sont programmés et nous programment. Nous voulions trouver un moyen de rendre cela visible, d'exposer quelques-uns de ces jugements de valeur totalement fabriqués. […]
AS : En termes plus techniques, ce que nous avons essayé de faire, c'est d'utiliser l'outil de recherche d'images de différents moteurs de recherche locaux, pour extraire les images que ces moteurs font apparaître en premier dans leurs classements de résultats, les images les plus représentatives d'un sujet. Puis nous avons placé ces images les unes à côté des autres pour voir laquelle était donnée par tel pays, celle qui lui correspondrait dans tel autre, et ainsi de suite. Pour cela, il a bien sûr fallu traduire les requêtes dans la langue de chaque pays. Et, de la même manière que nous avons composé des images, nous avons composé ces outils de recherche pour traduire les requêtes d'une langue vers une autre, et ainsi de suite, pour qu'on puisse voir le mot dans telle langue, tel pays, et traduit en une série d'images. »
« Discussion entre Aaron Swartz & Taryn Simon. New Museum of Contemporary Art, New York Conférence Rhizome Seven on Seven, 14 avril 2012) » [*Image Atlas*, 2012], in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 270-271.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

IMAGE, RÉALITE ET FICTION : HISTOIRES ET APPROCHES DE LA PHOTOGRAPHIE

- Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma /Gallimard / Le Seuil, 1980.
- Barthes, Roland, « Le message photographique », in *Communications*, n° 1, 1961, p. 127-138 (en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921).
- Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Paris, 2000.
- Chéroux, Clément, *Diplopie. L'Image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre* 2001, Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur, 2009.
- Chevrier, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- Christolhomme, Michel, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010.
- Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004.
- Frizot, Michel, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Maison européenne de la photographie / Chalon-sur-Soâne, musée Nicéphore Niépce / Winterthour, Fotomuseum / Paris, Hazan, 2014.
- Grojnowski, Daniel, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002.
- Gunthert, André, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dirs.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008, p. 85-95 (version pré-print en ligne sur : http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale).
- Krauss, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- Krauss, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- Lavoie, Vincent, « Le fardeau des mots, le choc des photos : l'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *Protée*, vol. 36, n° 3, 2008, p. 89-97.
- Herschdorfer, Nathalie, *Jours d'après : quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Londres, Thames & Hudson, 2011.
- Lugon, Olivier, « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Lugon, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 (rééd.).
- Maresca, Sylvain, « Les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 30, 1998, p. 83-94.
- Mitchell, W. J. T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- Nesbit, Molly, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- Païni, Dominique, « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n° 264, Paris, janvier 2001, p. 48-49.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000.
- Rosler, Martha, *sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Sekula, Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2013.
- Sontag, Susan, *Sur la photographie*, 1983, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- *Document 2. Croiser des mondes*, Paris, Jeu de Paume, 2006.
- *Document 3. Statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Jeu de Paume, 2006.
- *L'Image-document, entre réalité et fiction. Les Carnets du Bal #1*, Paris, Le Bal / Marseille, Images en manœuvres, 2010.

PHOTOGRAPHIE ET USAGES JUDICIAIRES

- Armengol, Thérèse, « Entre le droit et la fiction. L'erreur judiciaire à travers quelques grandes affaires criminelles dans le cinéma français », *Criminocorpus, revue hypermédia*, 2007 (en ligne : http://criminocorpus.revues.org/209).
- Bajac, Quentin, « Une image sous contrôle », *La Commune photographiée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- Castro, Teresa, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon », *Criminocorpus, revue hypermédia*, mai 2011 (en ligne : //criminocorpus.revues.org/354).
- Frizot, Michel, « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 263-264.
- Girardin, Daniel, Pirker, Christian, *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles/Lausanne, Actes Sud / Musée de l'Élysée, 2008.
- Phéline, Christian, « L'image accusatrice », *Les Cahiers de la photographie*, n° 17, Paris, 1985, p. 11-12.
- Piazza, Pierre (dir.), *Aux origines de la police scientifique, Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, 2011.
- *Fichés. Photographie et identification, 1850-1960*, Paris, Perrin, 2011.
- *Identités, de Disdéri au photomaton*, Paris, Centre national de la photographie, Paris, Le Chêne, 1985.

PHOTOGRAPHIE ET PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

- Baqué, Dominique, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- Baqué, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2004.
- Bourriaud, Nicolas, « Topocritique, l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Cercle d'art, 2003, p. 34-37.
- Careri, Giovanni, Rüdiger, Bernhard (dirs.), *Face au réel, éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008.
- Foster, Hal, *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- Foster, Hal, « Archives de l'art moderne », in *Design & Crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.
- Kihm, Christophe, Soulier, Émile, Muntadas, compte rendu de la conférence « Muntadas. "L'art comme dispositif de connaissances" », Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 2007 (en ligne : http://fondation- entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/ muntadas/).
- Lavoie, Vincent, « Stratégies critiques contemporaines », *La Recherche photographique*, n° 19, automne 1995, p. 40-42.
- Lugon, Olivier « Après la forme tableau, l'exposition contemporaine de la photographie », *Art press 2*, n° 34, « La photographie, un art en transition », 2015.
- Poivert, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- Quirós, Kantuta, Imhoff, Aliocha, « Antiphotojournalisme : stratégies du visible et de l'invisible », in *Mutations.Perspectives sur la photographie*, Paris, Paris Photo / Göttingen, Steidl, 2011, p. 274-280.

COLLECTION ET ARCHIVE, CLASSEMENT ET AGENCEMENT

- Bénichou, Anne, *Ouvrir le document, enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel,2010.
- Benjamin, Walter, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Payot & Rivages, 2000.
- Boissier, Jean-Louis, « La collection à l'œuvre », *La Recherche Photographique*, n° 10, juin 1991, p. 83.
- Chevrier, Jean-François, « Les développements sériels et leur capacité analytique », in *Photo-Kunst*, Stuttgart, Graphische Sammlung / Staatsgalerie, 1989.
- Chevrier, Jean-François, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.
- Derrida, Jacques, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA édition, 2014.
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire,* 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- Eco, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
- Enwezor, Okwui, *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl, 2008.
- Farge, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008.
- Frizot, Michel, « August Sander (1876-1964) », in *Histoire de Voir, De l'Instant à l'Imaginaire, 1930-1970*, Paris, Centre national de la photographie, 1989.
- Hagelstein, Maud, « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles,* n° 5, 2008 (en ligne : http://cm.revues.org/104).
- Kihm, Christophe « Ce que l'art fait à l'archive », in *Critique* n° 750-760, Paris, 2010.
- Léger, Nathalie (dir.), *Questions d'archives*, Saint-Germain-la Blanche-Herbe, IMEC, coll. « Inventaires », 2002.
- Perec, Georges, « Dénicher l'ordinaire », in *Ellis Island*, Paris, P.O.L, 1995.
- Perec, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Le Seuil, 2003.
- Perret, Catherine, « Politique de l'archive et rhétorique des images », *Critique*, n° 750-760, Paris, 2010.
- Verhagen, Erik, « Penser-classer, l'inventaire photographique », in *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts éditions, 2009, p. 37-38.
- *L'Image déjà-là. Usages de l'objet trouvé, photographe et cinéma. Les Carnets du Bal #2*, Paris, Le Bal / Marseille, Images en manœuvres, 2010.
- *Les Artistes contemporains et l'archive*, actes du colloque, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Archives de la critique d'art, 2004.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes ou de leurs groupes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition, les présentes pistes sont organisées en trois thèmes mettant en perspective les contenus développés dans les parties précédentes de ce dossier et complétés de ressources pédagogiques :
– « Pratiques artistiques, enquêtes et investigations »
– « Images et textes »
– « Formes et systèmes de classement »

PRATIQUES ARTISTIQUES, ENQUÊTES ET INVESTIGATIONS

« Ces dix dernières années, Taryn Simon a mené une série d'investigations autour de thèmes aussi divers (et étonnants) que la police criminelle, la sécurité aéroportuaire, les liens du sang et le secret, en leur associant une multitude d'aspects issus de la vie contemporaine. Elle présente ses travaux sous une forme volontairement dépassionnée, en contradiction avec la charge émotionnelle, sociale et politique de ses sujets. Les combinaisons de textes et d'images qui en résultent, situées à mi-chemin entre la science, la littérature et le journalisme, constituent des récits ouverts, des carrefours aux multiples embranchements. » [« Taryn Simon, méprises », entretien avec Eleanor Heartney, *Art press*, n° 397, février 2013 ; en ligne : http://www.alminerech.com/dbfiles/mfile/80300/80362/20130123_France_1.pdf]

« L'artiste adopte une démarche qui s'apparente à celle d'un enquêteur chargé de débusquer et d'accéder à des mondes secrets dans l'objectif de les dévoiler au public. Pour concevoir les 62 photographies légendées qui composent la série [*An American Index of the Hidden and Unfamiliar*], l'artiste doit solliciter des autorisations et se soumettre à des formalités pouvant se montrer laborieuses et parfois même aboutir à des refus comme ce fut le cas pour la Maison-Blanche, le Camp David, le Judge Rotenberg Centre et la compagnie Walt Disney. Il n'existe pas de formule passe-partout et, conséquemment, chaque enquête demande un processus spécifique, d'où l'exigence et la longue durée du projet. D'après l'artiste, la phase préparatoire de recherche représente 90 pour cent du temps consacré à la constitution du projet. Le travail de collaboration avec des experts, la réalisation d'entretiens, la prospection des lieux, l'écriture des textes descriptifs que l'artiste produit avec des chercheurs et des rédacteurs renvoient à des procédures du journalisme d'investigation, celui-ci en déclin depuis les années 1990. » [Mirna Boyadjian, « *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2003-2007) : d'une archéologie du social à une esthétique du dévoilement », p. 6, téléchargeable en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian]

« Parmi les modes de production majeurs aujourd'hui, on peut noter que l'investigation, l'enquête, l'expédition, prennent une importance proportionnelle à l'infigurabilité et à l'opacité du monde contemporain. Leur objet : l'information. C'est le savoir, en tant que matériau, qui fonde la pratique de ces artistes topocritiques qui explorent les sédimentations sociales ou les archives cachées. […]
L'essentiel de cette topocritique contemporaine concerne les conditions sociales, économiques ou politiques des contextes dans lesquels nous vivons. Il ne s'agit donc pas uniquement d'interpréter des images ou des textes, mais aussi de se livrer à de véritables fouilles archéologiques à l'intérieur des savoirs, des objets et des espaces qui déterminent notre quotidien, de réunir et d'exposer le produit de ces recherches. » [Nicolas Bourriaud, « Topocritique, l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Cercle d'art, 2003, p. 34-37.]

I Travailler autour des démarches d'enquête qui caractérisent les projets de Taryn Simon :
– Pour chacune des cinq séries présentées au Jeu de Paume, distinguer les procédures d'investigation qui ont été nécessaires à leur réalisation. Vous pouvez vous appuyer sur les textes accompagnant chaque série (voir p. 7-24) ainsi que sur les légendes des œuvres.
– Constituer une liste des verbes qui répertorient les différentes actions du processus d'enquête.
– Repérer le contexte socio-politique et la durée d'investigation, les étapes, le nombre de lieux fréquentés, la collaboration avec des personnes, des institutions… Avons-nous accès à toutes ces informations uniquement en observant les œuvres ?
– Quel rôle joue la photographie dans les cinq séries de Taryn Simon : souvenir, trace, document, preuve, interrogation, énigme, interface… ?
– Vous pouvez vous référer aux questions qui composent l'œuvre de

Muntadas intitulée *Projecte / Proyeto / Project* (2007) : « Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Comment ? Où ? Quand ? Pour qui ? Combien ? ». Vous trouverez des informations sur le projet et la pratique de Muntadas en suivant les liens ci-dessous :
– Christophe Kihm, extrait du compte rendu de la conférence « Muntadas. L'art comme dispositif de connaissances » (Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 2007 ; en ligne : http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/ muntadas/).
– Dossier enseignants de l'exposition « Muntadas : Entre / Between », en ligne sur le site du Jeu de Paume dans la rubrique « Éducatif / Ressources ».

❙ Revenir sur l'histoire et les projets d'enquêtes photographiques comme outil de dénonciation sociale. Vous pouvez vous appuyer sur les extraits des textes suivants :
· « En un sens, on peut considérer que le travail de Simon recoupe et recycle une sorte de pratique photographique d'investigation qui remonte à la Works Progress Administration durant la Grande Dépression et même au-delà, jusqu'aux enquêtes visuelles inédites menées par Jacob Riis et Lewis Hine sur des injustices sociales méconnues à l'orée du XXe siècle. Mais loin de pratiquer ce que l'on entend aujourd'hui par photojournalisme ou photographie documentaire, Simon détourne les aspects les plus riches et les plus sophistiqués de ces diverses approches vers le champ de la pratique photographique postconceptuelle. Car, sans perdre de vue des sujets politiquement brûlants comme les erreurs judiciaires, les secrets d'État ou la porosité des frontières internationales, elle manifeste aussi un intérêt soutenu pour la nature rhétorique de l'image impliquée dans ce genre de questions, produisant des œuvres textuelles et iconographiques qui traitent autant du potentiel singulier des images que de leurs limites. » [Simon Baker « Refuser les fluctuations loin de l'origine et de la destination», in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 8.]
· « La photographie sociale est la photographie d'investigation et de communication sur les problèmes sociaux. C'est une photographie militante dont l'objet est de témoigner en faveur des victimes et de contribuer à la résolution des problèmes. On parlera de photographie sociale pour des reportages (des séries ou des ensembles) photographiques. Mais il peut s'agir exceptionnellement d'images uniques particulièrement percutantes. » [Michel Christolhomme, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010, n. p.]
· « L'histoire de la photographie sociale remonte aux premières décennies suivant l'invention même de la photographie. Les images de l'asile de Vincennes de Charles Nègre ou des bas-fonds de Glasgow de Thomas Annan, par exemple, peuvent en effet entrer dans un panorama historique. Comme pourraient également y figurer celles des rues de Londres de John Thomson et celles de la famine dans le bassin de la Volga de Petrovitch Dmitriev dans les années 1890. Mais le premier véritable représentant de la photographie sociale est, à la fin du XIXe siècle, l'Américain Jacob A. Riis (1849-1914), à cause de l'importance de son œuvre et de l'influence qu'elle a eue. Avec ses images de la misère à New York, il a provoqué un changement des consciences de ses concitoyens et il a contribué de façon décisive à la naissance d'une politique du logement et de la scolarisation de sa ville. Deuxième figure archétypale, Lewis Hine (1874-1940). Cet enfant de pauvres du Wisconsin fit des études de sociologie et devint lui-même enseignant. Il se mit presque aussitôt à la photographie (Immigrants arrivant à Ellis Island, 1904) et il y consacra désormais toute sa vie. Ses images de jeunes enfants au travail et celles de la construction de l'Empire State Building sont universellement connues. » [Michel Christolhomme, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, 2010, n. p.]
· « Pour beaucoup des photographies réalisées en intérieur avec les familles d'habitants, notamment dans les îlots insalubres, il apparaît impossible que le photographe n'ait pas été introduit par un enquêteur ou un correspondant. L'usage du flash accentue ce caractère intrusif de l'opérateur qui accède à l'intimité familiale en donnant un coup de projecteur sur ce qui est habituellement caché derrière les façades. […] Le réalisme ici est bien d'enregistrer rapidement une scène chez des personnes qui l'acceptent, car l'amélioration de l'habitat à laquelle doit conduire l'enquête a probablement été évoquée par l'accompagnateur. » [Didier Mouchel, « Une œuvre commune », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction. 1945-1958*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, Jeu de Paume, 2011, p. 131.]
· « La Farm Security Administration est un organe de soutien à la petite paysannerie créé par l'administration Roosevelt en 1935 dans le cadre du New Deal, arsenal de mesures d'inspiration sociale-démocrate destiné à répondre à la Crise : régulation de l'économie de marché, lancement de vastes programmes publics, et, dans le domaine agricole, contrôle de l'exploitation des sols, création de coopératives paysannes, de bourses et de prêts aux métayers. Pour sensibiliser l'opinion publique et la classe politique à la situation dramatique des fermiers et promouvoir ses réformes, l'agence intègre un service photographique. » [Olivier Lugon, « L'esthétique du document, 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 388.]

❙ Étudier les photographies suivantes :
· Jacob Riis, *Home of an Italian Ragpicker*, vers 1890 ;
· Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936 ;
· Walker Evans, *Famille de métayers*, Alabama, vers 1935 ;
· Nicolás Muller, *Famille II. France*, 1938 (voir le dossier documentaire de l'exposition, en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume);
· Henri Salesse, photographies extraites de l'« enquête sociologique pour le musée de l'Homme », Petit-Quevilly, novembre, 1952, présentées dans l'exposition « Photographies à l'œuvre », notamment la photographie n° 5 (en ligne : http://images. developpement-durable.gouv. fr/2012/01/le-petit-quevilly/).

Le dossier documentaire accompagnant l'exposition est téléchargeable sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « Educatif /ressources ».

– S'interroger avec les élèves sur le thème ou le sujet que l'on retrouve dans ces images. Pour chacune, étudier le cadrage et le point de vue. Imaginer les conditions de la prise de vue ainsi que le rapport entretenu entre le photographe et son modèle.

– Entamer ensuite une réflexion sur l'intention que pouvait avoir chacun de ces photographes en réalisant ce type d'image. Auprès de quel public et sur quel support ces photographies peuvent-elles être diffusées (livres, expositions, conférences, journaux…) ? Pourrait-on déterminer un usage ou une « fonction » pour ces images ?

– Prolonger le débat sur la question du document photographique. Peut-on dire que ces images sont strictement documentaires ? Peut-on imaginer que certaines d'entre elles intègrent une part de fiction ou de mise en scène ? Si oui, cela remet-il complètement en cause leur valeur de témoignage ?

– Quels points communs et quelles différences entre ces images et celles produites par Taryn Simon pour la série *The Innocents* ?

❙ « Brian De Palma : Mais *The Innocents* [2002] ne traitait-il pas précisément de la photographie comme agissante, pas simplement comme un document, mais comme un objet ayant un effet ?
Taryn Simon : Dans ce travail, j'ai abordé l'ambiguïté de la photographie, et ses dangers. Les hommes que j'ai photographiés étaient victimes d'une erreur d'identification. On les avait condamnés pour des crimes qu'ils n'avaient pas commis, sur la foi d'un matériel visuel, de portraits robots dessinés, de séances d'identification, mais surtout de photographies. Des victimes et des témoins oculaires ont identifié ces hommes d'après des photographies que la police leur avait présentées. Leur identification reposait sur des souvenirs visuels précis. Mais avec la répétition des confrontations et des manipulations, sciemment ou inconsciemment, les photographies ont remplacé le souvenir du véritable auteur du crime, pour autant qu'il y en ait eu un.
BDP : Mais alors ensuite vous introduisez comme un rebondissement dans l'intrigue, en amenant l'"auteur" du crime désigné par une erreur d'identification sur le lieu du crime qu'il n'avait jamais vu.
TS : La scène du crime représente cet endroit où ils n'avaient jamais mis les pieds mais qui avait changé leur vie pour toujours. Les hommes photographiés avaient imaginé ce lieu, durant le procès, en prison, en rêves, mais il était dépourvu de point d'ancrage visuel réel. » [« Blow-up, discussion entre Brian De Palma et Taryn Simon », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 133.]

– Étudier des cas d'erreurs judiciaires et leurs mises à jour. Analyser le contexte, la constitution des jurys, les rôles du procureur et des avocats, la présentation des chefs d'accusation de la condamnation, la peine, les raisons de la révision du procès, le rôle des nouvelles connaissances scientifiques (tests ADN par exemple). Vous pouvez vous appuyer sur l'article (en anglais) « Life After Death Row » de Sara Rimer, publié le 10 décembre 2000 dans le *New York Times Magazine* et dans lequel Taryn Simon présente des portraits de personnes innocentées suite à une erreur judicaire (accessible en ligne sur : http://partners.nytimes.com/library/magazine/home/20001210mag-deathrow.html).

– Le thème de l'erreur judiciaire est très fréquent dans le cinéma américain. Retrouver des films dans lesquels ce thème est un élément principal de l'intrigue et qui traitent du rôle complexe joué par les jurys (*Fury* de Fritz Lang, *Autopsie d'un meurtre* d'Otto Preminger, *Le Faux coupable* d'Alfred Hitchcock, *12 hommes en colère* de Sidney Lumet, *Présumé innocent* de Alan Pekula…). En quoi la composition des jurys peut-elle poser problème ? Quels types d'arguments utilisent les jurys lors des débats qui les animent ? À quoi servent les reconstitutions des crimes ? Quels types de suspects sont mis en scène dans ces films ? Quelle image de la justice ces films donnent-ils ?

❙ Poursuivre les recherches autour des usages de la photographie en étudiant les procédures d'identification, les photographies d'identité et les portraits robots.
« *A Living Man Declared Dead* réunit 922 portraits, se trouvant dans la première section de chacun des chapitres. Réalisés à l'aide d'un appareil numérique de haute résolution, tous ces portraits photographiques de format moyen répondent à des critères clairement définis et similaires qui résultent d'un contrôle des paramètres de la prise de vue. […]
La réalisation de ces conditions au moment de la prise de vue entraîne une standardisation des portraits tant sur le plan du contenu que de la composition esthétique. Assis sur un tabouret (de hauteur identique) devant un arrière-plan de couleur ivoire, les personnages aux visages impassibles fixent l'objectif. Les photos présentent un fond neutre, un éclairage uniforme, une clarté descriptive, un cadrage moyen et une vue frontale. […]. De cette utilisation de la photo découle un vocabulaire formel, lequel tend à rappeler les portraits photographiques à vocation scientifique ou documentaire (portrait d'identité, photographie criminelle et anthropologique, etc.) qui devaient et, dans le cas du portrait d'identité, doivent encore respecter des protocoles bien établis lors de la prise de vue. Sans s'étendre sur ce sujet, il n'est pas vain de mentionner que la mise en place de protocoles photographiques à la fin du XIXe siècle visait avant tout à atteindre l'objectivité, celle-ci source de vérité. En limitant l'intervention du photographe, on croyait alors garantir l'authenticité du portrait. » [Mirna Boyadjian, « *A living Man Declared Dead and Other Chapters* (2008-2011), p. 4-5 : archives de la disparition », téléchargeable en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian]

– Faire des recherches sur Alphonse Bertillon, la « photographie anthropométrique » et la mise en place du « service de l'identité judiciaire » en 1893 à la préfecture de police de Paris. Pourquoi paraît-il nécessaire d'imposer un protocole de prise de vue dans le cadre des usages judiciaires du portrait photographique ? Peut-on résumer l'application de ce protocole ?

– Travailler sur les photographies d'identité, leur histoire, leur spécificité, leur fonction et leur détournement possible.
– Étudier l'apparition et l'évolution des machines de photographies automatiques et en libre-service (Photomaton). Quelles sont les particularités du photomaton (prises de vue, installations, contraintes…) ? Prolonger cette séance en cherchant des artistes qui ont eu recours au photomaton, qui ont utilisé ou détourné les codes de la photographie d'identité (les surréalistes, Thomas Ruff, Philippe Bazin, Mathieu Pernot…).
– Proposer à chaque élève de la classe d'apporter une photographie d'identité. Après les avoir scannées et agrandies, les imprimer en noir et blanc sur du A4 et réaliser un « jeu des photos-robots ». Vous pouvez vous référer à l'article de Clément Chéroux, « Roger Dambron, le Jeu des photos-robot », en ligne sur Internet : http://issuu.com/elysee.lab/docs/else_4).
– « Portrait robot et identification » : par groupe de deux élèves, rechercher une photographie d'une personne célèbre dans un magazine ou sur Internet. Après l'avoir observée attentivement, chacun des deux élèves à l'aide à l'application « flashface » (http://flashface.ctapt.de/) réalise un portrait robot. Confronter les deux représentations en proposant aux autres élèves d'identifier la personne ainsi portraiturée puis échanger sur les similitudes et les différences des deux portraits robots, et leurs capacités à permettre l'identification.
– « Comment je me vois » : proposer à chaque élève de réaliser son autoportrait-robot à l'aide de l'application « flashface ». Après impression, accrocher les images dans la classe et demander aux élèves d'identifier leurs camarades. On pourra poursuivre en réalisant un diptyque associant une photographie d'identité de l'élève (scannée et agrandie) et l'autoportrait-robot (voir le travail de Léandro Berra n ligne sur : http://www.leandroberra.com/autoportraits-robot/).

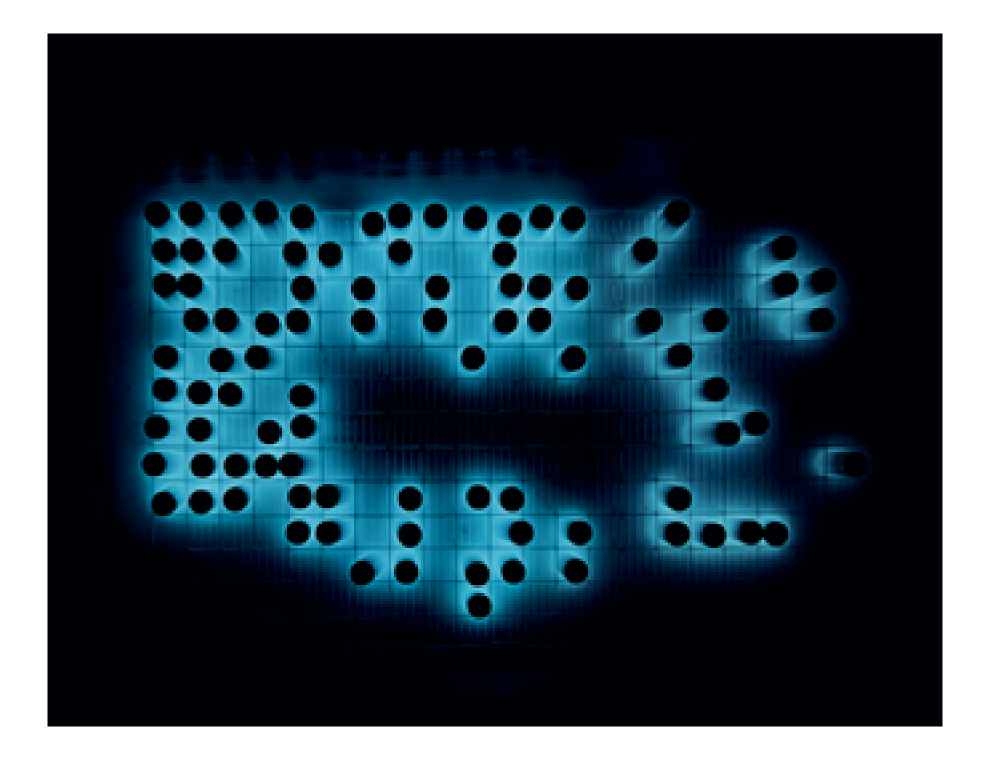
❙ À voir : exposition « Images à charge. La construction de la preuve par l'image », Paris, Le Bal, 13 mai-30 août 2015.

❙ Ressources :
– Vidéo présentant l'organisation de la justice en France : http://www.justice.gouv.fr/organisation-de-la-justice-10031/
– Tableau comparatif des systèmes judiciaires français et américains, proposé sur Docablog : http://lewebpedagogique.com/docablog/files/2011/05/justice-francoamericz.doc
– Dossier « l'identification des criminels » sur le site de la chaine 13ème RUE : http://www.13emerue.fr/dossier/lidentification-des-criminels
– Historique de la Police Scientifique : http://www.police-scientifique.com/historique
– Article "Un portrait-robot d'après l'ADN ?": http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/actu-un-portrait-robot-d-apres-l-adn-26485.php
– « Bertillon, bertillonnage et polices d'identification » : http://criminocorpus.revues.org/341
– « La photographie judiciaire », animation proposée par le musée français de la Photographie à Bièvres : http://expositions.museedelaphoto.fr/mod_webcms/content.php?CID=LQ_REGARDEUR_C
– Julie Jones, Michel Poivert, « Photos d'identité », in Histoires de photographie, Jeu de Paume/Point du Jour, 2014, p.81 à p.89.
– Martine Kaluszynski « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », article en ligne : http://criminocorpus.revues.org/2716
– Dossier pédagogique de l'exposition « Derrière le rideau. L'Esthétique Photomaton », musée de l'Elysée, Lausanne, 2012 (en ligne sur le site de l'institution)
– « Du photomaton à l'art », interview de Clément Chéroux, co-commissaire de l'exposition : http://www.artnet.fr/magazine/portraits/DEVAUX/clement-cheroux-exposition-derriere-le-rideau%E2%80%93l-esthetique-Photomaton-musee-de-l-elysee-lausanne-video-2012-04.asp

❙ Proposer aux élèves de mener une enquête sur une question de développement durable au sein de l'établissement, par exemple le gaspillage alimentaire et les déchets.
– Mettre en place le protocole pour obtenir les autorisations auprès de l'administration et des équipes d'agents travaillant dans les services de restauration.
– Mener une recherche sur les logiques d'élaboration des menus scolaires et les techniques de traitement des déchets (tri sélectif).
– Réaliser des prises de vue dans les cuisines, dans les salles de restauration et dans les locaux de poubelle.
– Organiser une séance de photographie des déchets alimentaires produits à chaque déjeuner : installer le temps de l'enquête, un mini studio de prise de vue (appareil sur pied, fond gris neutre, source de lumière artificielle) qui permettra de réaliser une série photographique homogène en termes de point de vue, de cadrage et d'éclairage.
– Rédiger des légendes pour expliquer les enjeux du problème mis à jour par les photographies.
– Exposer les photographies dans l'établissement.

❙ S'approprier des documents d'archives et (re)constituer une histoire.
– Choisir l'établissement scolaire comme sujet d'enquête.
– Organiser le travail des élèves pour établir un protocole de recherche le plus complet possible (histoire, date de construction, matériaux, mode de fabrication, plans, etc.). Il s'agit donc de solliciter tous les intervenants concernés (intendance de l'établissement, fournisseurs, institutions, entreprises, etc.) pour obtenir des copies des documents retraçant les étapes de la conception et de la construction de l'établissement (bordereaux, plans, factures, etc.).
– Organiser et agencer les différents documents avec des textes (titres, légendes) écrits par les élèves, en vue d'en faire une présentation qui construirait un récit des transformations et des évolutions de l'établissement.

❙ « N'avez-vous jamais été au numéro 145 de la rue Lafayette ?
– J'avoue que non.



Site d'entreposage et de compactage des déchets nucléaires, effet Tcherenkov
Complexe de Hanford, département de l'Énergie des États-Unis
Sud-est de l'État de Washington

Le complexe de Hanford abrite 1 936 capsules de déchets nucléaires en acier inoxydable, immergées dans un bassin d'eau et renfermant chacune du césium et du strontium. Ensemble, elles contiennent plus de 120 millions de curies de radioactivité. Selon les estimations, il s'agirait de la plus forte concentration aux États-Unis. La lueur bleue résulte de l'effet Tcherenkov qui matérialise les radiations électromagnétiques émises par une particule chargée quand celle-ci libère son énergie et passe plus vite que la lumière à travers une matière transparente. La température des capsules atteint jusqu'à 165°C. Le bassin d'eau sert de bouclier ; sans cette protection, un être humain placé à 30 centimètres d'une capsule recevrait une dose de radiation mortelle en moins de 10 secondes. Hanford est l'un des sites les plus contaminés des États-Unis.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007
[*Un index américain du caché et du méconnu*]

Tirage chromogène, 94,6 × 113,7 cm avec cadre

– Un peu hors de portée, entre la gare de l'Est et la gare du Nord. Un édifice d'abord indiscernable. Seulement si vous l'observez mieux, vous vous rendez compte que les portes semblent en bois mais sont en fer peint, et que les fenêtres donnent sur des pièces inhabitées depuis des siècles. Jamais une lumière. Mais les gens passent et ne savent pas. » [Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault* (1988) ; en ligne : http://www.libros.am/book/read/id/360553/slug/le-pendule-de-foucault]
– Proposer aux élèves d'enquêter sur l'immeuble du 145 rue Lafayette. Après avoir effectué des recherches sur l'histoire et la fonction de ce lieu, l'observer, le décrire, relever les indices qui en révèlent l'aspect factice et le photographier. Réaliser des interviews de passants et d'habitants du quartier en les questionnant sur ce bâtiment sans leur dévoiler sa véritable identité.
Imaginer, en associant les résultats de l'enquête et les interviews, une mise en forme qui mettra en évidence le caractère trompeur de cette façade.
– Poursuivre l'enquête en recherchant d'autres édifices parisiens qui, bien que n'étant pas des immeubles d'habitation, en présentent l'apparence.

IMAGES ET TEXTES

« Taryn Simon se sert du texte comme peu de photographes. Celui-ci est non seulement un titre ou une légende, mais fait aussi partie intégrante de son travail. Il y a des images qui ne révèlent leur sens que lorsqu'on a lu le texte, comme cette photographie des dunes de sable mouvant de Gadalupe-Nipomo en Californie, sous lesquelles, nous dit-elle, se trouve enseveli un des plus extraordinaires décors de cinéma jamais construit, la Cité du pharaon de la version muette de 1923 des *Dix Commandements* de Cecil B. DeMille, volontairement enterrée ici pour empêcher d'autres producteurs de "s'approprier ses idées et d'utiliser ses décors". Il y a des cas (rares) où curieusement le texte est plus intéressant que l'image. » [Salman Rushdie, « Avant-propos extrait de *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 74.]

❙ Dans l'œuvre intitulée *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), Taryn Simon propose au spectateur une image et un texte.
« Ces notices descriptives, empruntant à l'apparente objectivité de l'écriture encyclopédique [...], précisent la nature de ces "espaces", autrement impénétrables bien qu'intéressants d'un point de vue esthétique en raison de leur aspect énigmatique. Ces textes d'environ 120 à 150 mots dérogent à la concision habituelle des légendes qui accompagnent généralement les œuvres tant par leur contenu exhaustif que par leur forme. L'artiste privilégie un ton objectif, un vocabulaire précis et spécialisé, fournit des chiffres et des dates. Tous ces détails et autres faits spécifiques attribuent au texte une valeur documentaire, une véridicité. L'écrit semble exempt de subjectivité ou de procédés stylistiques tout comme l'image d'ailleurs. Or, le texte pourrait contenir des données fictives, mais on s'en remet à l'accès privilégié de l'artiste, à son "expertise". » [Mirna Boyadjian, « *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2003-2007) : d'une archéologie du social à une esthétique du dévoilement », p. 9 ; en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian]

❙ Que donnent à voir les images de cette série ? Sont-elles précises, nettes, informatives, descriptives... ? Comment a-t-on connaissance du sujet de la photographie ? Quelles informations livrent les textes que la photographie ne peut nous fournir ? Où se trouvent les textes qui informent sur le sujet de la photographie ? Sont-ils visibles ? Font-ils partie de l'œuvre ? Tous les textes sont-ils dans le cadre ou hors du cadre ?
– Étudier plus particulièrement la photographie intitulée *Nuclear Waste Encapsulation and Storage Facility,*



Unité de cryoconservation
Cryonics Institute
Clinton Township, Michigan

Cette unité de cryoconservation conserve les corps de Rhea et d'Elaine Ettinger, mère et première épouse du pionnier de la cryogénisation, Robert Ettinger. Auteur de *L'homme est-il immortel ?* et de *Man into Superman*, ce dernier est toujours en vie.
L'Institut de Cryogénie propose des services de cryostase (congélation) intervenant après la disparition de personnes ou d'animaux domestiques. Ce procédé est pratiqué dans l'espoir que les progrès futurs de la science, de la technologie et de la médecine permettront de prolonger la vie. Le cas échéant, les membres de l'Institut espèrent être réveillés pour mener longtemps encore une existence en parfaite santé, sans être affectés par la maladie ou le processus du vieillissement. La cryostase doit débuter immédiatement après le constat légal du décès. Le corps de la personne ou de l'animal domestique reçoit alors une injection de substances antigel avant d'être rapidement refroidi à une température stoppant net la décomposition physique. Le processus coûte 28 000 $ s'il a été prévu bien à l'avance, 35 000 $ s'il doit être réalisé dans un délai plus court.

An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007
[*Un index américain du caché et du méconnu*]

Tirage chromogène, 94,6 × 113,7 cm avec cadre

Cherenkov Radiation, Hanford Site, U.S. Department of Energy, Southeastern Washington State (page de gauche).
En quoi cette photographie est-elle énigmatique ? Quels effets esthétiques peut-elle susciter chez le spectateur avant qu'il n'ait lu le texte qui l'accompagne ? Que peut révéler ce décalage entre la beauté graphique de l'image et la menace du contenu ? Dans quelle mesure le dispositif de présentation peut-il interroger le spectateur sur son rapport aux risques que présente l'énergie nucléaire ? Peut-on établir un lien entre cette forme graphique et celle de la carte géographique des États-Unis ? Que peut-on en conclure ?

❙ Poursuivre l'analyse autour de la série *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII* (2011) :
« *ALMDD* met l'accent sur un motif que j'avais déjà traité par le passé, à savoir la relation entre le texte et l'image. Les textes, ici utilisés sous trois formes – la liste, le récit et l'annotation –, sont présentés dans des cadres donnant l'impression de pouvoir les faire défiler. Les images sont traitées par la technique du collage, à la fois de manière aléatoire dans les panneaux dévolus aux notes de bas de page et de manière stricte et définie dans les panneaux de portraits. Cela me permet de jouer sur différentes façons de lire, de résumer, de se rappeler et d'oublier. Il n'y a aucun point d'entrée, aucun point de sortie. Tout est conçu pour que chaque élément renvoie continuellement à un autre. » [« Taryn Simon, méprises », entretien avec Eleanor Heartney, *Art press*, n° 397, février 2013 ; en ligne : http://www.alminerech.com/dbfiles/mfile/80300/80362/20130123_France_1.pdf]
« C'est bien à travers le rapport texte/image ou pour le dire plus justement, à travers les rapports texte/image, texte/texte et image/image qu'il devient possible d'interpréter l'histoire des lignées et de pénétrer d'un peu plus près l'univers des personnages. Or, c'est au moment de la lecture des légendes et du récit regroupés dans le deuxième panneau que la réalité des personnages s'exprime. […]. Chaque légende, numérotée selon l'image correspondante, indique le nom complet, la date de naissance, l'occupation et le lieu de résidence de la personne […]. Cette identification demeure néanmoins assez superficielle, car elle ne permet pas d'éclairer notre appréhension des personnages, si ce n'est que de désigner le lien qui les unit, soit l'hérédité génétique. Cependant, les légendes tout comme l'ensemble des portraits photographiques du premier panneau acquièrent une signification après la lecture du récit qui renseigne le regardeur sur l'histoire et le contexte de la "Personne de référence".
Dans un style que Aaron Schuman qualifie "of 'non-fiction', of 'respectable journalism'", les textes au ton neutre dépourvu d'expression subjective s'élaborent semblablement : présentation d'un cas en particulier (se rapportant dans la plupart des chapitres à la "Personne de référence") à laquelle suit une description factuelle d'un phénomène lié au contexte de la personne. » [Mirna Boyadjian, « *A living Man Declared Dead and Other Chapters* (2008-2011) : archive de la disparition », p.10 ; en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian]
Plus particulièrement dans le Chapitre XI de *A Living Man Declared Dead and Other Chapters,* dont vous trouverez le texte p. 18-19, relever les différentes places et utilisations des textes :
– Qui a rédigé ces textes ? Pouvons-nous le savoir ?
– Quels types de documents (images et textes) l'artiste a-t-elle rassemblés ? Quelles sont, selon vous, leurs provenances ? Comment qualifier les textes (narratifs, informatifs…) ? Quelles relations entretiennent-ils avec les images ? Comment sont-ils présentés et où apparaissent-ils ?
– En photographiant la famille de Hans Frank, que met au jour Taryn Simon ? Que nous racontent les cases vides et les portraits de dos ? Quelles informations nous donnent les « légendes » en liens avec ces photographies ?
– Est-il facile de mettre en relation les différents éléments textes et images ? Quelle démarche nous oblige à faire Taryn Simon si nous souhaitons avoir l'ensemble des informations disponibles dans l'œuvre ?
– À partir de ces éléments, que savons-nous de la vie de Hans Frank, de sa personnalité, de ses agissements, de son rôle pendant la Seconde Guerre mondiale ?



Cigarettes, Shuangxi, Chine (interdites)

Détail de Cigarettes & tabac (abandonnés / illégaux / interdits)

Contraband, 2010
[*Contrebande*]

25 tirages jet d'encre dans 5 boîtes en plexiglas, 23,5 × 94,6 × 6,4 cm chaque

❙ Travailler autour des relations image et information dans la presse et les médias :
– À partir d'une sélection de journaux quotidiens, extraire des images illustrant le même sujet et envisager avec les élèves les réponses aux questions suivantes :
Que donnent à voir les images sélectionnées de l'événement ? Les images donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires par rapport au texte de l'article ? Quel est le rôle des légendes qui accompagnent les images ? Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude de ces images ? Peut-on analyser et comparer les formats et les contextes de publication et de diffusion ? Avons-nous différents points de vue sur les faits ?
– Choisir un article de journal, une chronique sur le web ou une page de livre illustré, associant photographie et légende. Faire une photocopie de la page en masquant les images et en donner un exemplaire à chaque élève. Il s'agit alors pour eux d'inventer les images, sous forme de croquis ou de photographie, en fonction du texte. Comparer ensuite avec la page initiale et discuter des choix opérés par les élèves.
– Choisir une image extraite d'un site ou d'un journal d'information, qui témoigne d'un événement (faits divers, grève, conflit, exploit sportif…) et la distribuer aux élèves, en en masquant la légende. Demander à chacun d'en concevoir une. Inciter les élèves à porter leur attention sur le vocabulaire employé, le registre de langue, la fonction du texte (illustratif, critique…) et la typographie. Analyser ensuite avec tous les élèves les effets obtenus. En quoi l'ajout d'un texte transforme t-il l'interprétation de l'image ? Comparer avec la légende initiale.
– Réaliser une manipulation technique (recadrage de l'image, démultiplication, agrandissement, déformation). L'image conserve-t-elle sa fonction documentaire ? Ces manipulations changent-elles le sens des images ?
Ces exercices permettent de sensibiliser les élèves aux différentes interprétations que l'on peut avoir des images en fonction des textes qui les accompagnent et du contexte de leur réception.
Dans le cadre de ce travail, on pourra notamment présenter aux élèves le *Kriegsfibel (ABC de la guerre)* de Bertolt Brecht, publié en 1955 : « Ce livre, entamé durant l'exil danois de Brecht, est un album construit à partir de photographies découpées dans la presse internationale et de poèmes de l'auteur. Brecht expérimente ce procédé dès 1938 dans son Journal de travail. S'il existe différentes versions selon les éditions, la parution allemande la plus récente de *Kriegsfibel* propose 69 planches (plus des annexes), le poème rédigé selon la forme antique du quatrain (épigramme) se trouvant systématiquement placé sous l'image, le tout sur un fond noir. Le texte n'agit pas comme une légende ou un titre mais comme une voix, faisant proprement parler l'image (une sorte de chœur). L'ensemble constitue ce que Brecht appelle des "photo-épigrammes". Ce dispositif de montage texte-image se comprend dans la succession des planches, comme une suite de tableaux (au sens théâtral) reprenant le principe esthétique du théâtre épique de l'auteur. » [Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 18.]
Autour de *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht, voir notamment :
– Michel Poivert, « L'Événement comme expérience, les images comme acteur de l'histoire » (avec des reproductions des pages du journal), en ligne sur le site « Éditions papiers, publications » : http://www.editionspapiers.org/publications/l-evenement-comme-experience
– Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire* 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

❙ Évoquant la difficulté des Alliés à croire en l'existence des chambres à gaz à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Claude Lanzmann cite une remarque du philosophe Raymond Aron sur cet aveuglement : « Je l'ai su, mais je ne l'ai pas cru. Et parce que je ne l'ai pas cru, je ne l'ai pas su » (Claude Lanzmann, *Le Rapport Karski*, 2010, 49 min).
Voir, croire, savoir : quelles différences établir entre ces trois verbes ? En quoi entretiennent-ils des relations de complémentarité ou d'opposition ? Dans quelle mesure la légende d'une image modifie-t-elle la manière dont s'articulent voir et savoir ?



Sac à main, Louis Vuitton (dissimulé) (contrefait)
Détail de Sacs à main, Louis Vuitton (contrefaits)

Contraband, 2010
[*Contrebande*]

16 tirages jet d'encre dans 3 boîtes en plexiglas :
23,5 × 113 × 6,4 cm [# 1, 2] ;
23,5 × 76,2 × 6,4 cm [# 3]

I Ressources et liens Internet autour des médias et de la liberté d'expression :
– Le site Internet du Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information : www.clemi.org
– Ressources pour les classes de seconde, programme de français dans le cadre du baccalauréat professionnel, autour de la « construction de l'information » : http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Programmes/04/9/RessourcesBacPro_ConstructionInformation_109049.pdf
– Comment parler d'un drame de l'actualité aux élèves ? http://eduscol.education.fr/cid85297/liberte-de-conscience-liberte-d-expression-outils-pedagogiques-pour-reflechir-avec-les-eleves.html#lien0
– Construire la réflexion et organiser le débat au collège et au lycée : http://eduscol.education.fr/cid85297/liberte-de-conscience-liberte-d-expression-outils-pedagogiques-pour-reflechir-avec-les-eleves.html#lien2
– Liberté de conscience, liberté d'expression : outils pédagogiques pour réfléchir et débattre avec les élèves : http://eduscol.education.fr/cid85297/liberte-de-conscience-liberte-d-expression-outils-pedagogiques-pour-reflechir-avec-les-eleves.html

I « Taryn Simon, tout en incarnant cette figure de l'artiste en journaliste, déjoue certaines normes photojournalistiques en reconfigurant les relations texte/image telles qu'on les rencontre dans la sphère médiatique. Chez Simon, le texte n'explique pas l'image, mais participe à mettre en lumière sa construction et ses limites narratives. Ce faisant, Taryn Simon redonne à l'image photographique une crédibilité et au spectateur, un rôle actif face à son processus de perception. » [Mirna Boyadjian, « Les rapports entre la photographie et le texte chez Taryn Simon (1976-) : révéler l'invisible, réimaginer l'invisible », p. 11 ; en ligne : https://independent.academia.edu/MirnaBoyadjian]
– Étudier comment certains artistes contemporains explorent différentes manières de rendre compte d'un événement, d'un fait ou d'une histoire, en déjouant les codes du photoreportage et en tentant de proposer une alternative au traitement de l'actualité dans les médias d'information. Il s'agit aussi pour eux, et pour les spectateurs, de questionner les relations entre voir et savoir, entre image, texte et réalité.
– Sur le site du Jeu de Paume dans « expositions / archives expositions », vous pouvez notamment consulter la présentation des œuvres d'Aernout Mik, Harun Farocki, Guillaume Herbaut, Sophie Ristelhueber, Bruno Serralongue, Natacha Nisic (voir aussi la rubrique « Éducatif / Ressources », le dossier enseignants accompagnant cette exposition et la partie « Rapporter et représenter le réel » des pistes de travail, p. 34-38).

I Développer la question des relations entre image et texte autour de la mise en scène du réel, à partir de la photographie d'Hippolyte Bayard, *Autoportrait « en noyé »*, qui date de 1840 et est accompagnée de la légende suivante : « Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M.Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. »
– Observer tout d'abord la photographie, sans la légende. Que peut-on dire de cette image ? Comment peut-on la décrire ? À quoi peut-elle faire référence ?
– Lire ensuite le texte qui accompagne l'image et reprendre les questions précédentes.



Troy Webb
Scène du crime, The Pines, Virginia Beach, Virginie

Incarcéré 7 ans à la suite d'une condamnation à 47 ans de prison pour viol, enlèvement et vol

The Innocents, 2002
[*Les Innocents*]

Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm

– Quel rôle a le texte pour Hippolyte Bayard et pour les spectateurs?
– Vous pouvez vous appuyer sur l'analyse qu'en donne André Gunthert dans son texte intitulé « Les autoportraits d'Hippolyte Bayard », sur le blog « Culture visuelle » en 2013 : http://culturevisuelle.org/icones/2865
En quoi le texte d'André Gunthert et le rapprochement qu'il propose avec l'iconographie du « berger endormi » contribuen-t-ils à réorienter la compréhension de cette image. ?

❙ Travailler à partir de l'image de Taryn Simon représentant Troy Webb, qui fait partie de la série *The Innocents* (2002 ; ci-dessus) :
– Commenter l'image sans sa légende, puis avec. En quoi le texte rédigé par Taryn Simon permet-il d'interpréter différemment cette photographie ?
– Étudier le contraste entre l'image et la légende. Quelle valeur a la légende (informative, illustrative) ?
– Comment cette légende est-elle composée et quel vocabulaire est utilisé ? Paraît-elle plutôt objective ou subjective ?
– Quels effets produisent le décor, la pose du sujet et la lumière dans la mise en scène ?
– À quel genre la mise en scène se rattache-t-elle habituellement ? Le documentaire, la fiction ?
– En quoi la mise en scène entre-t-elle en contradiction avec la légende ? Comment peut-on interpréter cette distance, cet interstice ?
– Étudier la série *The Innocents* dans sa globalité. Comparer cette manière de témoigner d'une situation et d'une réalité vécue, avec les entretiens que Taryn Simon a menés avec ces mêmes personnes. Cette vidéo est visible dans l'auditorium du Jeu de Paume et sur le site de l'artiste (en anglais).
– Comparer les médiums choisis, les dispositifs de prise de vue, la qualité de l'image, le montage.
– Dans quelle mesure peut-on dire que les photographies de la série *The Innocents* sont cinématographiques ?
– Observer les choix d'angle et d'axe de la caméra par rapport aux personnes, les valeurs de plan des photographies. Quel rôle l'éclairage joue-t-il dans la mise en scène ? Quel sens peut-on donner au regard que les innocents lancent à l'objectif ?

❙ En prenant appui sur la photographie représentant Larry Mayes (ci-contre) et sa légende, extraite de la série *The Innocents*, proposer aux éléves de construire et rédiger des récits.
– Un premier exercice pourrait consister à rédiger des textes de genres différents : journalistique, policier, fictionnel…
– Un second permettrait de travailler la question du point de vue :
· Rédiger un texte adoptant le point de vue de la victime de l'erreur judiciaire racontant son retour sur les lieux où il a été arrêté ; le personnage narrateur inspiré par Larry Mayes raconterait pourquoi et comment il s'est retrouvé caché sous le matelas de sa chambre en exprimant aussi son sentiment d'incompréhension et d'injustice.
· Rédiger un autre texte, adoptant le point de vue du procureur qui a conduit l'enquête ; le récit devra introduire – comme dans une nouvelle policière – des pistes ou des indices que le procureur a jugés négligeables mais qui auraient pu éviter d'accuser un innocent.

❙ En littérature, s'intéresser au processus de travail des romanciers du XIXe siècle qui se sont attachés à rendre compte de la réalité par le moyen de descriptions précises, inspirées de faits, de personnages et de lieux réels.
« Je pense que les documentaristes sont les romanciers de notre temps. Je faisais la comparaison avec l'apparition du romancier au XIXe siècle et comment le travail d'un certain nombre de romanciers, on pourrait dire naturalistes, partant de la description de la réalité sociale, faisaient émerger autre chose que le discours des maîtres. Je pense à Zola, Balzac, etc. Ils rendaient compte des complexités sociales et psychologiques, de la trajectoire de personnages. Cette émergence du personnage au XIXe siècle est concomitante de l'émergence du lecteur, lequel fait fonctionner le texte, lui donne du sens, car le sens est entre les mots. Et bien, je pense que le documentaire constitue aujourd'hui un spectateur, car le spectateur du documentaire a conscience que les images le regardent. « L'homme est un animal qui s'intéresse aux images, et qui s'intéresse aux images quand bien même il sait que ce sont des images ». Le spectateur du



Larry Mayes
Scène de l'arrestation, The Royal Inn, Gary, Indiana

La police a trouvé Larry Mayes caché sous le matelas de sa chambre d'hôtel

Incarcéré 18,5 ans à la suite d'une condamnation à 80 ans de prison pour viol et vol

The Innocents, 2002
[*Les Innocents*]

Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm

documentaire est conscient qu'il s'agit d'une construction et pas seulement d'une impression qui absorberait complètement le regard et créerait une vision instantanée, hypnotique et jouissive. Le spectateur du documentaire a conscience du statut d'image des compositions qui se déroulent devant lui et donc entretient avec ces images une relation de dialogue. Le temps de la vision du documentaire est un temps actif pour le spectateur. En même temps, à tout instant, il sait que ce qui est en jeu dans les récits organisés par l'auteur, ce sont des êtres humains réels, qui apparaissent physiquement à l'image, ou dont on présente les productions matérielles, artistiques ou intellectuelles. » [Dominique Païni, « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n° 264, Paris, janvier 2001, p. 48-49.]
– L'écrivain Émile Zola rassemblait les matériaux nécessaires à l'écriture de ses romans. Vous trouverez des extraits de ses « carnets d'enquêtes » (documents réalisés par l'écrivain et citations de *L'Assommoir* correspondantes), ainsi que des pistes de travail aux adresses suivantes : http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/maison.htm
http://expositions.bnf.fr/brouillons/ecrivains/assom/index.htm
http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article303
Vous pouvez aussi vous référer à l'ouvrage d'Henri Mitterand, *Émile Zola, Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France par Émile Zola*, Paris, Plon, 1986.
Étudier les descriptions contenues dans les carnets et les descriptions romanesques : Quelles différences dans la construction des descriptions ? Quel rôle joue le choix du point de vue narratif ?
– Pour Émile Zola, la photographie, à laquelle il s'adonne seulement dans les années 1890, apparaît comme un moyen supplémentaire de saisir le réel, mais c'est par l'écriture que, selon lui, la vérité peut être trouvée. Comme l'explique l'universitaire Charles Grivel, « Écrire est, pour [Émile Zola], casser le document, […] justement parce qu'il se déplace sur le terrain – en bibliothèque et ailleurs, voir ses « "carnets d'enquête" – et parce qu'il « "fiche" ce qu'il repère. Faire du roman consiste, certes, à réunir du "matériau d'observation", mais signifie surtout en laminer, en raturer, voire même en éliminer la donnée brute.
Faire du roman, c'est s'établir à bonne distance du cliché d'observation "préparatoire", si exact, si fidèle et si détaillé soit-il, justement parce que cette exactitude, cette fidélité et ce détail font obstacle à l'expansion légitime du récit – légitime, puisqu'il remplit une fonction démonstrative ». [Charles Grivel, « Zola photogenèse de l'œuvre », *Études photographiques*, n° 15, Paris, novembre 2004 ; en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/394]
Voir aussi la présentation de l'ouvrage à l'adresse suivante : http://www.ina.fr/video/PAC01005974
En quoi peut-on dire que les photographies de Taryn Simon participent, elles aussi, de cette démarche romanesque ?
– Vous pouvez étudier plus largement les rapports entre les photographies de Paris (Charles Marville, Eugène Atget…) et les descriptions réalistes de Paris dans les romans d'Émile Zola.
– Ressources :
· « Dossier pédagogique » réalisé par le musée Carnavalet : http://www.carnavalet.paris.fr/sites/default/files/editeur/d.peda_le_paris_demile_zola_-_mars_2013.pdf
· François Bon, *Lire, écrire, photographier. Kertesz/Zola*, Paris, Jeu de Paume, 2010.

I La typographie choisie par Taryn Simon dans ses œuvres se nomme « Garamond ».
– Rechercher l'origine de la police Garamond. Par qui est-elle utilisée ? Quelles sont ses particularités ?
– Selon vous, pourquoi Taryn Simon a choisi spécifiquement cette police pour les textes de ses œuvres ? Comment interagit-elle avec les images ?
– Prolonger cette étude sur l'histoire des polices, leurs rôles, leurs usages au travers de trois exemples : Futura, Fraktur, Antiqua.
– Observer les conditions et les contextes de choix d'utilisation d'une police (lisibilité supposée, valeur esthétique, informationnelle, politique…)
– Expliciter les significations et les transformations des messages en fonction des polices choisies.
– Dans un quartier préalablement délimité autour de l'établissement

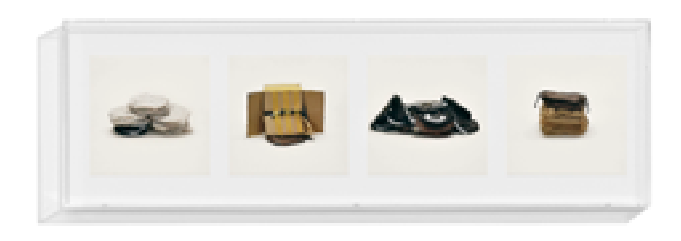
scolaire ou sur une place, relever sur papier ou photographier tous les écrits : inscriptions sur les bâtiments, affichage et informations officiels, panneaux d'information (panneaux routiers, panneaux d'indication…), enseignes, affiches publicitaires…
Trier les relevés en fonction des polices ou du type de police (sérif, sans sérif) utilisés. Si certaines polices sont identifiées, en rechercher l'histoire sur Internet et en dresser une carte d'identité (invention, caractéristiques, utilisation). Rechercher aussi l'histoire de leurs inventeurs : Geoffroy Tory, Claude Garamond, Guillaume Lebé, John Baskerville, Giambattista Bodoni, Firmin Didot, Hermann Zapf, Roger Excoffon, Adrian Frutiger, Max Miedinger, Stanley Morison, Georges Peignot, Paul Renner, etc.
– Ressources :
· Cavanaugh Sean, *Les Polices de caractères, La Typographie à la portée de tous les graphistes*, Simon & Schuster Macmillan, 1996.
· Garfield Simon, *Sales caractères, petite histoire de la typographie*, Paris, Le Seuil, 2012.
· Tschichold Jan, *Livre et typographie, essais choisis*, Paris, Allia, 1994.
· « Sacrés caractères ! » : websérie de 12 films courts imaginée par Thomas Sipp et produite par Les Films d'Ici et Radio France, qui racontent les histoires de polices courantes (Times, Futura, Helvetica, Bodoni, Garamond…), en ligne sur : http://nvx.franceculture.fr/sacres-caracteres/
Cette proposition s'inspire de la séquence pédagogique développée par Jean-Marie Baldner de l'université Paris-Est Créteil – IUFM de l'académie de Créteil, à l'occasion de la séance de la formation continue des enseignants autour de l'exposition « Société Réaliste. Empire, State, Building » : http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1462

FORMES ET SYSTÈMES DE CLASSEMENT

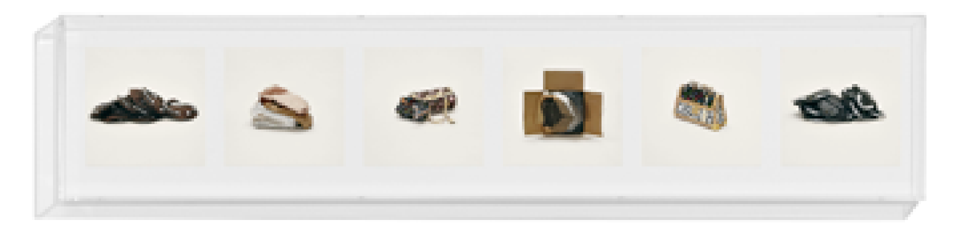
« Ainsi l'existence du collectionneur est-elle régie par une tension dialectique entre les pôles de l'ordre et du désordre. Elle est naturellement liée à bien d'autres choses encore. À une relation fort énigmatique envers la possession, sur laquelle il conviendra de dire quelques mots encore ultérieurement. Ensuite : à une relation envers les choses qui, loin de mettre au premier plan chez elles la valeur fonctionnelle, donc leur utilité, leur usage possible, les étudie et les aime au contraire comme la scène ou le théâtre de leur destin. C'est le plus profond enchantement du collectionneur que d'enclore l'exemplaire dans un cercle envoûté où, parcouru de l'ultime frisson, celui d'avoir été acquis, il se pétrifie. Tout ce qui relève là de la mémoire, de la pensée, de la conscience, devient socle, cadre, reposoir, fermoir de sa possession. L'époque, le paysage, l'artisanat, le propriétaire dont provient ledit exemplaire, tout cela se rassemble aux yeux du vrai collectionneur en chacune de ses possessions, pour composer une encyclopédie magique dont la quintessence n'est autre que le destin de son objet. » [Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 42-43.]

« L'enregistrement est une manière de conserver ce qui va disparaître. Evans était collectionneur : il s'était spécialisé dans les *Americana*. Il photographiait comme on collectionne. Il aimait les choses reproductibles, c'est-à-dire celles qui présentaient déjà un caractère d'image : affiches, façades, vitrines. Photographier une maison, c'est peut-être faire son portrait (selon la parenté *face/façade*) ; c'est aussi une manière de la réduire pour s'en emparer. En 1971, il remarquait, au cours d'une rencontre avec des étudiants à Ann Harbor : "Mon œil s'intéresse aux rues où il n'y a que des maisons en bois. Je les trouve et je les photographie *[I find them and do them]*. Je les collectionne". » [Jean-François Chevrier, « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », in *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 158.]

❙ Élaborer une séquence autour de la collection, à partir de l'œuvre littéraire *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Le personnage principal du roman s'installe à Fontenay-aux-Roses « dans un endroit écarté, sans voisins […] dans ce pays peu ravagé par les Parisiens » pour y jouir d'une quiétude absolue et solitaire. Il collectionne toutes sortes d'objets, dont des plantes.
« Des Esseintes regardait, effaré, écoutant sonner les noms rébarbatifs des plantes vertes : l'"Encephalarios horridus", un gigantesque artichaut de fer, peint en rouille, tel qu'on en met aux portes des châteaux, afin d'empêcher les escalades ; le "Cocos Micania", une sorte de palmier, dentelé et grêle, entouré, de toutes parts, par de hautes feuilles semblables à des pagaies et à des rames ; le "Zamia Lehmanni", un immense ananas, un prodigieux pain de Chester, planté dans de la terre de bruyère et hérissé, à son sommet, de javelots barbelés et de flèches sauvages ; le "Cibotium Spectabile", enchérissant sur ses congénères, par la folie de sa structure, jetant un défi au rêve, en élançant dans un feuillage palmé, une énorme queue d'orang-outang, une queue velue et brune au bout contourné en crosse d'évêque.
Mais il les contemplait à peine, attendait avec impatience la série des plantes qui le séduisaient, entre toutes, les goules végétales, les plantes carnivores, le Gobe-Mouche des Antilles, au limbe pelucheux, sécrétant un liquide digestif, muni d'épines courbes se repliant, les unes sur les autres, formant une grille au-dessus de l'insecte qu'il emprisonne ; les Drosera des tourbières garnis de crins glanduleux, les Sarracena, les Cephalothus, ouvrant de voraces cornets capables de digérer, d'absorber, de véritables viandes ; enfin le Népenthès dont la fantaisie dépasse les limites connues des excentriques formes.
Il ne put se lasser de tourner et de retourner entre ses mains, le pot où s'agitait cette extravagance de la flore. Elle imitait le caoutchouc dont elle avait la feuille allongée, d'un vert métallique et sombre, mais du bout de cette feuille pendait une ficelle verte, descendait un cordon ombilical supportant une urne verdâtre, jaspée de violet, une espèce







Sacs à main, Louis Vuitton (contrefaits)

Contraband, 2010
[*Contrebande*]

16 tirages jet d'encre dans 3 boîtes en plexiglas :
23,5 × 113 × 6,4 cm [# 1, 2] ;
23,5 × 76,2 × 6,4 cm [# 3]

de pipe allemande en porcelaine, un nid d'oiseau singulier, qui se balançait, tranquille, montrant un intérieur tapissé de poils.
– Celle-là va loin, murmura des Esseintes. » [Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, chapitre 8, Paris, Charpentier, 1884 ; en ligne : https://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/19siecle/Huysmans/huy_aroo.html]
– Quelles relations entretient le personnage principal à sa collection ? Par quels moyens stylistiques l'auteur rend-il compte de l'envergure de la collection ?
– Étudier les descriptions de ces plantes en classant les mots par nature grammaticale. Étudier l'étymologie des noms des espèces végétales. Réfléchir au spectacle qu'offre une telle collection.
– Retrouver les différentes classifications des espèces végétales et les principes sur lesquels elles reposent.
– Initier des projets de réalisation d'herbiers. Récolter et classer des plantes selon un ordre préalablement défini.
– Travailler autour des photographies de Karl Blossfeldt (1865-1932), photographe et professeur à l'École d'arts appliqués de Berlin, qui concevait ses photographies de plantes comme outils et ressources pour ses étudiants dans le domaine de l'ornementation. Vous pouvez notamment consulter ses ouvrages *Urformen der Kunst* et *Wundergarten der Natur*, publiés respectivement en 1928 et en 1932, ainsi que le site Internet de la Karl-Blossfeldt-Archiv (http://www.karl-blossfeldt-archiv.de/) et l'article en ligne de Catherine Auguste, « Blossfeldt (1865-1932), un ouvrier des formes » (http://www. galerie-photo.com/karl-blossfeldt-ornemaniste.html).

❙ Au travers de ses œuvres et de ses séries, peut-on dire que Taryn Simon constitue des collections ? Que collectionne-t-elle ? Pourquoi, dans le cas des rassemblements de Taryn Simon, la photographie est-elle un médium adapté à leurs constitutions ? En quoi collectionner est-ce aussi tenter d'organiser, de contrôler ou de questionner notre relation au réel ?

❙ Proposer aux élèves de choisir l'un des artistes ci-dessous et d'effectuer des recherches sur les spécificités de leurs collections, leurs procédures de « récolte » et leurs modalités d'installation :
· Bernd et Hilla Becher (Allemagne, 1931-2007 et 1934) ;
· Guillaume Bijl (Belgique, 1946) ;
· Thomas Demand (Allemagne, 1964) ;
· Céline Duval (France, 1974) ;
· Hans Eijkelboom (Pays-Bas, 1949) ;
· Hans-Peter Feldman (Allemagne, 1941) ;
· Erik Fens (Pays-Ba Pays-Bas, 1943) ;
· Pierre Leguillon (France, 1969) ;
· Valérie Mréjen (France, 1969) ;
· Eduardo Paolozzi (Ecosse, 1924) ;
· Peter Piller (Allemagne, 1968) ;
· Gerhard Richter (Allemagne, 1932) ;
· Batia Suter (Suisse, 1967) ;
· Akram Zaatari, (Liban, 1966) (Fondation Arabe pour l´Image).

❙ Analyser les dispositifs de représentation et de présentation à l'œuvre dans *Contraband* (*Contrebande*, 2010) de Taryn Simon :
« Je considère *Contraband* [*Contrebande*, 2010] comme une performance. J'ai vécu à l'aéroport JFK pendant toute une semaine, durant laquelle j'ai photographié tous les objets saisis par les agents du Service des douanes et de la protection des frontières dans les bagages des voyageurs et dans le courrier express entrant sur le territoire américain. J'ai travaillé sans dormir durant cinq jours. Je faisais une sieste, entre le dernier vol et le premier vol du matin, sur un matelas gonflable que je partageais avec mes assistants dans la salle des saisies. Il y avait des contrefaçons de sacs Vuitton, de lunettes de soleil Chanel, du Viagra de contrefaçon, du faux Ambien – tout le monde poursuit les mêmes fantasmes, recherche les mêmes évasions. J'avais imaginé collecter des photographies d'armes, d'héroïne, d'animaux… et c'est bien ce que j'ai eu. Mais les douaniers sont avant tout focalisés sur la protection de l'image des marques. Ils font face à un flux ininterrompu de copies.
BDP : Et vous, en tant que photographe, vous faites pourtant une nouvelle copie.
TS : Oui. Une copie de copie. Ces marchandises ne peuvent entrer aux États-Unis, mais la photographie le peut. J'ai ensuite intégré la photographie dans une autre économie, celle de l'art. » [« Blow-up. Discussion entre Taryn



Poupées russes (contrefaites)

Contraband, 2010
[*Contrebande*]

5 tirages jet d'encre dans 1 boîte en plexiglas,
23,5 × 94,6 cm

Simon et Brian de Palma », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 134.]
La photographie intitulée *US Customs and Border Protection, Contraband Room, John F. Kennedy International Airport, Queens, New York* issue de la série *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007) a été le point de départ de la réalisation de la série *Contraband*. Vous pouvez comparer ces deux approches différentes d'un même sujet.
– Observer tout d'abord la photographie de 2007 (reproduction en ligne sur http://mmk-frankfurt.de/en/the-collection/werkdetailseite/?werk=2007%2F73) :
Comment cette « *Contraband Room* » de l'Aéroport international John F. Kennedy nous apparaît-elle ? Quels qualificatifs peut-on choisir pour décrire cette pièce ? Que finissent par produire les restrictions et règlements, définis par le système de contrôle des aéroports et des douanes ? Que donne à voir cette image de la circulation des marchandises dans le monde, et particulièrement vers les États-Unis ? Quels choix esthétiques a fait Taryn Simon pour la composition de cette image (point de vue, cadrage, lumière…) ? En quoi cette photographie fait-elle référence au genre pictural de la nature morte ?
Vous pouvez rechercher des reproductions de tableaux de natures mortes et comparer les choix de composition et mise en scène.
– Envisager ensuite comment la « performance » et l'installation de l'ensemble des images constituant *Contreband* prolongent différemment ces questions et ces préoccupations :
Comment Taryn Simon choisit-elle de rassembler et de présenter les différents objets saisis à la douane ?
Selon vous, pourquoi les photographie-t-elle les uns après les autres et les dispose-t-elle alignés dans des boîtes en plexiglas ? Quel effet cela produit ?
En reprenant les objets inventoriés par Taryn Simon et après avoir effectué des recherches sur leurs usages initiaux, leurs provenances et les raisons de leur interdiction sur le territoire américain, interroger ce que l'ensemble donne à voir de la circulation des biens et des marchandises, des désirs et des peurs de la société contemporaine.

❙ « Exercices de vocabulaire. Comment pourrait-on classer les verbes qui suivent : cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir ? Ils sont ici rangés dans l'ordre alphabétique. Ces verbes ne peuvent pas tous être synonymes ; pourquoi aurait-on besoin de quatorze mots pour décrire une même action ? Donc, ils sont différents. Mais comment les différencier tous ? Certains s'opposent d'eux-mêmes, tout en faisant référence à une préoccupation identique, par exemple, découper, qui évoque l'idée d'un ensemble à répartir en éléments distincts, et regrouper, qui évoque l'idée d'éléments distincts à rassembler dans un ensemble. D'autres en suggèrent de nouveaux (par exemple : subdiviser, distribuer, discriminer, caractériser, marquer, définir, distinguer, opposer, etc.), nous renvoyant à ce balbutiement initial où s'énonce péniblement ce que nous pouvons nommer le lisible (ce que notre activité mentale peut lire, appréhender, comprendre). » [Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 152.]
– Regrouper les verbes en sous-ensembles sémantiques en explicitant les traits communs des verbes retenus.
– Leur donner une définition et tenter de les distinguer en repérant au mieux la particularité de leur action.
– Établir une liste d'objets ou d'espaces permettant de décrire l'établissement scolaire, puis classer les termes pour rendre ce lieu « lisible » – au sens où l'entend Perec.
– Rédiger une légende qui explique le principe d'organisation de chaque rubrique.

❙ Quels sont les grands principes d'organisation de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de d'Alembert ?
– Lire l'extrait de la préface et étudier en quoi le choix des entrées et leurs définitions ne sont pas neutres et constituent un discours argumenté en faveur des valeurs des Lumières.

– Ressources : *L'Encyclopédie*, disponible en ligne sur :
· http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351/f2.image
· http://www.lexilogos.com/encyclopedie_diderot_alembert.htm

❙ Rechercher les définitions des termes suivants : Index / Classification / Nomenclature / Systématique / Taxinomie / Thésaurus / Trésor / Typologie.
– À quels domaines de connaissances ou à quelles disciplines ces termes sont-ils associés ?
– À partir de ces termes, distinguer les différents principes sur lesquels repose l'activité de classer (décomposer en unités minimales, ordonner selon un critère, classer en groupes).
– Pour réfléchir sur les systèmes et les logiques de classification, vous pouvez consulter : « Enseigner la classification et l'évolution du vivant », site Internet du Muséum national d'histoire naturelle http://plateforme-depf.mnhn.fr/course/view.php?id=42
– Imaginer comment pourrait être organisé le classement des objets perdus dans un aéroport ? À titre d'exemple : le système des aéroports de Paris. http://www.aeroportsdeparis.fr/passagers/services/services-pratiques/objets-trouves

❙ Proposer une liste de trente livres pour constituer une « bibliothèque idéale ».
– Les classer en adoptant différents principes (alphabétique, générique, matériel, thématique, chronologique, par éditeur, par date de consultation, etc.). Quel ordre paraît le plus intéressant ou pertinent ? Le plus efficace ? Le plus esthétique ? Le plus intuitif ?
– Comparer ces principes de classement à ceux utilisés dans les bibliothèques (Dewey, Rameau…) en vous aidant du site Internet suivant : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/anx_catalogage_indexation/a.referentiels_sujet.html
– Le principe d'organisation des livres de la bibliothèque d'Aby Warburg est particulièrement intéressant à envisager : « Comme on le sait, le caractère véritablement inédit de la bibliothèque privée imaginée par Warburg tient à son organisation non conventionnelle. Les ouvrages n'y sont pas classés chronologiquement ; ils ne sont pas non plus regroupés par noms d'auteurs. L'ordre alphabétique risquerait de cacher les relations entre les livres et de rendre les regroupements artificiels. Warburg choisit de se débarrasser des vieilles catégories de classement qui ne correspondent pas à ses perspectives de recherche et se laisse guider par ses intérêts du moment. Chaque chercheur, à son échelle, pourrait expliquer ce qui l'incite à regrouper les textes sur lesquels il travaille. Dans l'intimité de leurs bureaux, les théoriciens favorisent, entre les ouvrages, des regroupements qui correspondent au travail du moment, à l'argument qu'ils pensent par exemple déployer dans un article, etc. L'originalité (ou la folie) de Warburg est d'avoir voulu étendre ce principe subjectif à une bibliothèque entière. Une telle ambition exigeait une incroyable dépense d'énergie, un investissement si important qu'il nous pousse aujourd'hui à considérer la Kulturwissenschaftliche Bibliothek de Warburg comme l'une de ses œuvres à part entière – peut-être, même, sa réalisation scientifique la plus déterminante. » [Maud Hagelstein, « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles*, n° 5, 2008 ; en ligne : http://cm.revues.org/104.]

❙ À partir du site Internet et moteur de recherche Gallica (http://gallica.bnf.fr) qui met à disposition du public en libre accès les fonds numérisés de la Bibliothèque nationale de France :
– Repérer les différents types de documents conservés à la BnF et renseignez-vous sur l'histoire de ses collections.
– Inventorier les types de documents disponibles à la consultation en ligne.
– Élaborer une recherche autour d'un thème. Jouer sur les sectorisations du moteur de recherche avancé (titre, auteur/contributeur, table des matières, légende, année d'édition, type de documents, collection numérique, thème…) et comparer les résultats.
– Que peut-on en déduire du rôle de l'indexation ? Comment sont déterminés les secteurs et les terminologies ?
– Engager une réflexion sur l'organisation des connaissances et les effets produits par les modalités d'indexation.

❙ « En faisant la liste des denrées confisquées entreposées dans les locaux de la douane américaine et du service de protection contre la contrebande aux frontières de l'aéroport John F. Kennedy, Taryn Simon compose une sorte de fugue surréaliste, une ode au fruit défendu (et à la viande) qui surpasse même la corne d'abondance de sa photographie : "*Rats des roseaux infestés d'asticots, ignames (dioscorea), tubercules des Andes, plants de courges du Bangladesh, viande de brousse, chérimole, feuilles de curry (murraya), écorces d'orange séchées, oeufs frais, escargot géant africain, coiffe en crâne d'impala, graines de jaquier, prune de Cythère, noix de cola, mangue, okra, fruits de la passion, museau de porc, lèvres de porc, porc, volaille crue (poulet), tête de cochon sud-américain, tomates en arbre d'Amérique du Sud, citrons verts asiatiques atteints de chancres citriques, canne à sucre (poaceae), viandes crues, plante subtropicale non identifiée en terre.*"
[…] Les listes de Taryn Simon sont également ludiques et absurdes, à l'image de celles de l'Oulipo. L'Ouvroir de littérature potentielle, célèbre groupe littéraire fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, fonctionne aujourd'hui encore comme un laboratoire permanent de recherche et d'innovation. Les auteurs oulipiens, de Perec à Jacques Roubaud, inventent et s'imposent des règles sur la base desquelles ils créent leurs textes. » [Hans U. Obrist, « L'aéroport, à jamais », Londres, Heathrow, mai 2010, in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 115-116.]
– Expérimenter différentes formes de classement en rédigeant des textes qui respectent les contraintes définies par les membres de l'Oulipo :
– « […] L'inventaire consiste à relever et présenter sous forme de liste un certain type de mots dans un poème donné (substantifs, ou verbes, ou adjectifs, ou



Dossier : Paniques financières
The Picture Collection, 2013
[*La Collection d'images*]
Tirage jet d'encre, 119,4 × 157,5 cm avec cadre

substantifs et adjectifs, etc). On peut ainsi voir se dessiner comme un schéma du poème en question, voire des tendances de l'auteur.
Voici un exemple dont on taira le texte-souche : *cigale été bise morceau mouche vermisseau famine fourmi voisine grain saison août foi animal intérêt principal fourmi défaut temps emprunteuse* ».
– « Abécédaire : Texte où les initiales des mots successifs suivent l'ordre alphabétique.
Exemple. Inventaire : À brader : cinq danseuses en froufrou (grassouillettes), huit ingénues (joueuses) kleptomanes le matin, neuf (onze peut-être) quadragénaires rabougries, six travailleuses, une valeureuse walkyrie, x yuppies (zélées) ».
Ces définitions sont accessibles en ligne sur le site de l'Oulipo : http://oulipo.net/fr/contraintes/inventaire
– Quel intérêt peut-on trouver à écrire des textes, en se donnant une contrainte initiale ? Quels effets de sens peut-on produire par ce procédé d'écriture méthodique ?
– Vous pouvez vous référer au site Internet du groupe Oulipo (http://oulipo.net/fr/contraintes) et à l'ouvrage de Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard 1982.

❙ À partir d'un corpus d'images récoltées auprès des élèves et provenant de divers sources (archives personnelles, magazines, publicités, reproduction d'œuvres, cartes postales…), réfléchir aux classifications possibles : couleurs, formats, thèmes, motifs, sujets, géographie, paysages, portraits…
Que provoque le rapprochement de ces différentes images à l'occasion de classement ? Comment les disposer et les présenter ?
– Prolonger cette séance en procédant à l'inverse. À partir d'un thème, sujet, etc., demander aux élèves de rechercher des images dans des banques d'images libres de droits sur Internet (Stockvault, Photl, Everystockphoto, Flicker, freeimages) ou directement depuis la collection virtuelle de la New York Public Library.
– Vous pouvez vous reporter au chapitre « Rassembler », du livre-jeunesse, conçu par Julie Jones et Michel Poivert, *Histoires de photographie* (Paris, Jeu de Paume/Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur, 2014 p. 98 -115).

❙ Dans la série *The Picture Collection* (ci-dessus), Taryn Simon explore les classements iconographiques et les principes de catalogage des images rassemblées dans la Bibliothèque publique de New York.
– Quels effets produisent ces agencements thématiques ? Quelles peuvent être les provenances et les usages de ces différentes images ?
– En lien avec *Dossier : Paniques financières*, revenir sur la représentation des événements et leur médiatisation. Qu'est-ce qui caractérise la majorité de ces représentations de paniques financières ? Aujourd'hui lorsqu'un événement a lieu, qui produit les images ? Comment circulent-elles ?

❙ « Créé par Taryn Simon et le programmeur Aaron Swartz, *Image Atlas* [« Atlas d'images »] indexe les premiers résultats trouvés sur des moteurs de recherche locaux à travers le monde pour de mêmes termes. Le projet prend ainsi la forme d'une enquête sur les similitudes et les différences culturelles. Les visiteurs ont la possibilité d'affiner ou d'étendre leurs comparaisons à partir des 57 pays actuellement disponibles, pour ensuite les trier selon le Produit intérieur brut ou par ordre alphabétique. *Image Atlas* interroge la possibilité d'un langage visuel universel et remet en question l'innocence et la neutralité présumées des algorithmes dont dépendent ces moteurs de recherche. » [« Image Atlas (2012) », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 257.]
– À partir de cette interface « Image Atlas » (imageatlas.org), effectuer des recherches en utilisant les deux variables : mots-clés et pays que l'on souhaite observer.
Certains thèmes ou sujets apparaissent de manières différentes en fonction des pays. On examine plusieurs types de « remontée » d'images. Dans certains pays, on observe peu de diversité et/ou une homogénéité dans les images ; dans d'autres, des images qui paraissent très éloignées des thèmes concernés.
– Observer et échanger autour des résultats obtenus. Que mettent-ils en évidence ?



Chapitre V (censuré)
Vue d'installation, Ullens Center for Contemporary Arts,Pékin, Chine, 2013

Plusieurs œuvres destinées à l'exposition de *A Living Man Declared Dead and Other Chapter I–XVIII* ont été retenues à la douane, parmi lesquelles : les panneaux de textes pour chacun des 13 chapitres présentés ; Chapitre I (Inde), panneau de notes de bas de page ; Chapitre XV (Chine), panneau de notes de bas de page et Chapitre V (Corée du Sud) dans son intégralité.

A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII, 2011
[*Un homme vivant déclaré mort et autres chapitres I–XVIII*]

Peinture noire mat sur mur, 213,36 × 301,63 cm

– Que peut-on analyser de la production et de la circulation des informations visuelles sur Internet ?

I En culture numérique, travailler sur le principe de fonctionnement des moteurs de recherche (classement des pages de résultats des recherches, procédé "PageRank", méthodes d'indexation…), sur la place prépondérante de Google, sur l'identité numérique, la sécurité des données privées, l'évaluation et la validation des informations, la cyber censure.
Quelques ressources pédagogiques :
– Les fiches « Être O'Net » proposées par le Groupe TICE documentation de l'Académie d'Orléans-Tours 2010-2011 : http://documentation.ac-orleanstours.fr/politique_educative/education_medias_et_information_emi/
– Étudions Google, scoop.it de MDD : http://www.scoop.it/t/etudions-google
– « Internet responsable et usages raisonnés du numérique » : blog proposé par Valentine Favel-Kapoian, Céline Fédou et Vincent Ruy : http://lesjeunesetInternet.blogs.laclasse.com/
– Journée mondiale contre la cyber-censure, site de *Reporters sans frontières* : http://12mars.rsf.org/2014-fr/

I Choisir un événement de censure dans la pièce *The File Room* (http://www.thefileroom.org) de Muntadas, comme par exemple « Modigliani nudes », répertorié dans la rubrique « Painting » de la recherche par médium, ou « Name : Kaucyila Brooke's photo collage "Tit for Twat" censored from Bucharest Biennale », qui est une photographie de Kaucyila Brooke dans la rubrique « Photography ».
– Organiser un débat avec les élèves sur les raisons provoquant ces cas de censure, sur la censure elle-même et sur l'outil de recensement des censures.
– L'œuvre *Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII* de Taryn Simon, dont le Chapitre V a été censuré (voir ci-dessus) n'apparaît pas encore dans *The File Room* de Muntadas. Quelle stratégie a-t-elle développée pour rendre visible cet acte de censure ?

RENDEZ-VOUS

mercredi et samedi, 12 h 30
les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours

samedi, 15 h 30 (sauf dernier du mois)
les rendez-vous en famille : un parcours en images pour les 7-11 ans et leurs parents

samedi 28 février, 28 mars et 25 avril 2015, 15 h 30
les enfants d'abord ! : visites-ateliers pour les 7-11 ans, autour du thème « Expérimentations photographiques et autoportraits », avec création d'un portfolio

mardi 31 mars et 28 avril 2015, 18 h
mardis jeunes : visite commentée des expositions en cours

samedi 11 avril, 14 h 30
carte blanche à Taryn Simon : lecture-performance, suivie de la projection de Pulgasari (Corée du Nord, 1985, vo st ang) de Shin Sang-ok

mardi 14 avril, 18 h
visite de l'exposition par l'artiste et Ami Barak

mardi 21 et mercredi 22 avril 2015, 14 h 30-17 h 30
12-15 ans.jdp : « Investigation et création », stage d'expérimentation et de pratique autour de la production et l'édition d'images pour les 12-15 ans

PUBLICATION

Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon
Textes de Simon Baker, Geoffrey Batchen, Daniel Baumann, Homi Bhabha, Tim Griffin, Tina Kukielski, Hans Ulrich Obrist, Salman Rushdie, Taryn Simon, Elisabeth Sussman, Philip Tinari, entretiens de l'artiste avec Brian de Palma et Aaron Swartz
Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur / Tate, 15 × 27 cm, 396 pages, 200 ill., 35 €
(version anglaise publiée par la Tate)

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.
Retrouvez également, dans la rubrique « Éducatif / Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde
Paris 8e · Mo Concorde
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi et le 1er mai

expositions
- plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 € (billet valable à la journée)
- programmation Satellite : accès libre
- mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h
- adhérents au laissez-passer : accès libre et illimité

rendez-vous
- dans la limite des places disponibles
- accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer
- sur réservation :
  · les rendez-vous en famille : rendezvousenfamille@jeudepaume.org
  · les enfants d'abord ! : lesenfantsdabord@jeudepaume.org
  · 12-15ans.jdp : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org
- lecture-performance : accès libre

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux








#TarynSimon

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.




Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de Neuflize Vie , mécènes privilégié, et d'Olympus France.




Commissaire de l'exposition :
Ami Barak

Cette exposition a été réalisée en partenariat avec :



Couverture :

Cutaways, 2012
[*Plans de coupe*]

Vidéo pour un écran, 3 min 04 s
Dimensions variables

Toutes les photos :
Courtesy de l'artiste © Taryn Simon

Traduction de l'anglais : Yves-Alexandre Jaquier
Graphisme : Sandy Hattab et Benoît Cannaferina